

1042. i. 20.

13 F. 6

EXPLICATION DU SYSTÈME DE L'HARMONIE,

*POUR abréger l'Étude de la Composition,
& accorder la Pratique avec la Théorie;*

Par le CHEVALIER DE LIROU.

Gaspie de Lirou (p. 7.)



A LONDRES,

Et se trouve à PARIS,

Chez { MERIGOT, Libraire, quai des Augustins.
BAILLY, Libraire, rue Saint-Honoré, à la barriere
des Sergens.
BAILLEUX, Marchand de Musique du Roi & de
la Famille Royale, rue S. Honoré, à la Regle d'or.
BOYER, Marchand de Musique, rue de Richelieu,
à la Clef d'or, à l'ancien Café de Foi.
Et chez les Libraires du Palais Royal.

M. DCC. LXXXV.

NOTATION

DU SYSTÈME

DE L'ÉCRITURE

Pour servir d'abrégé de la Composition,
et accompagner les Principes de la Théorie.

Par le S^r J. J. LAFONT.



A LONDRES.

chez J. J. LAFONT, Libraire.

MARQUE DÉPOSÉE. — Ce livre est le premier d'une suite de trois volumes, qui contiennent les principes de la composition, de la lecture, et de l'écriture. — Il est destiné à servir de guide aux élèves des écoles, et à ceux qui veulent se perfectionner dans l'art de l'écriture. — Le prix de ce livre est de 10 sous.

M. DCC. LXXXV.



EXPLICATION

DU SYSTÈME

DE L'HARMONIE.

INTRODUCTION.

EN observant les sons que la Nature produit par la collision de l'air dans les tubes , le chant des oiseaux , ou la résonnance des corps sonores , l'art a produit la Musique. Les regles de l'Harmonie & de la mélodie sont fondées sur les loix physiques des sons ; c'est avec ces moyens physiques que la Musique, affectant nos sens , porte dans notre cœur l'empreinte des passions que le génie du Musicien

A

fait nous inspirer , & le sentiment des objets qu'il a voulu nous peindre.

Si la Musique , cet art sublime , a erré si long-temps dans un dédale de regles insuffisantes , qui se trouvoient à chaque pas en contradiction avec elles - mêmes , c'est que faute de connoître le principe , duquel doit se déduire tout le système musical , on a été réduit à suivre une routine aveugle qui , ne connoissant ce qui plaît à l'oreille que par des observations successives acquises en tâtonnant , demandoit autant de regles qu'il se présentoit de cas particuliers.

Dans ce siècle , où le goût de la Musique généralement répandu devient un objet d'étude pour une infinité d'Artistes , un objet d'amusement pour tous ceux qui , dans leur état , peuvent lui consacrer leurs loisirs ; où ce goût est formé par les chefs-d'œuvres des grands Maîtres qui ont enrichi nos théâtres d'une multitude de

modeles en tout genre; où l'on a vu enfin, par les progrès les plus rapides, porter les effets magiques de l'Harmonie & de la mélodie au plus haut degré de perfection; que ne doit-on pas faire pour écarter, arracher les épines qui embarrassent les principes de cet art enchanteur, dont la pratique ayant devancé la théorie, oblige cette dernière à se plier à tout ce que le hasard ou le génie ont pu lui inspirer dans les fréquens écarts où la satiété du beau a pu quelquefois la conduire à la recherche du baroque, du singulier.

Les grands Compositeurs sortis de l'école d'Italie, à qui la Nature sembloit avoir révélé ses principes les plus cachés, satisfaits d'avoir produit les chefs-d'œuvres qui font l'admiration de l'Europe, jaloux des secrets de leur art, ont dédaigné de nous initier dans ses mystères.

D'autres ont épuisé les hypothèses &

4 *Explication du Système*

les calculs abstraits , pour former un système qui pût embrasser cette multitude de regles incohérentes , & rendre raison de tous les effets de la Musique adoptés par l'oreille. En vain des savans théoriciens ont voulu soumettre cet art à des formes abstraites & imaginaires , leurs écrits profonds & ingénieux , à qui nous avons du moins l'obligation d'avoir cherché à débrouiller ce chaos en simplifiant , autant qu'il a été possible , les principes déjà connus , ou cherchant à en faire adopter de nouveaux , n'ont pu satisfaire généralement les Musiciens qui , après un travail long & très - épineux souvent au-dessus de leurs forces , ont été obligés d'abandonner une théorie qu'ils ne pouvoient accorder avec la pratique , & de se livrer à une routine quelquefois suffisante pour plaire à l'oreille , mais peu propre à donner l'essor au génie.

2 C'est en remontant des effets aux causes

premieres, qu'il faut tâcher de saisir le premier anneau de la chaîne qui lie nécessairement toutes les parties d'un art fondé sur les loix de la Nature, & dont les effets déjà connus des Musiciens, doivent servir de preuve au système qui pourra les expliquer universellement avec la plus grande clarté & la plus grande simplicité.

Uniquement guidé par mon zele, j'offre aux Musiciens & aux Amateurs de cette science quelques vérités nouvelles qui pourront répandre un plus grand jour sur le système de l'Harmonie.

Perfuadé de l'avantage d'être entendu par le grand nombre des Lecteurs, j'ai évité toute théorie abstraite, & me suis servi, autant qu'il a été possible, des termes techniques consacrés par l'usage.

Les gens instruits pourront aisément suppléer à des détails que je n'ai pas cru devoir insérer dans cet ouvrage, que j'ai

6 *Explication du Système*

resserré autant qu'il m'a été possible : il me suffira qu'ils puissent se convaincre de la vérité des propositions qu'il renferme par leur accord avec la pratique que j'ai suivie avec la plus scrupuleuse attention dans tous ses procédés ; & quoique je croie n'avoir rien omis pour embrasser autant qu'il m'a été possible toutes les parties de l'art , le peu d'espace qu'occupe ce traité doit faire juger de l'extrême simplicité du moyen dont je me sers pour expliquer le Système de l'Harmonie , dont l'immense étendue occupe plus de cinquante volumes écrits par différens Auteurs.

Il est facile d'appercevoir les raisons qui me forcent à m'éloigner quelquefois des principes établis par des Maîtres dont je respecte l'autorité , fondée sur le mérite d'avoir jetté les premiers fondemens d'une science sublime cultivée par tant d'habiles Artistes , mais dont les bornes sont

bien loin d'être connues. J'espère donc que, dépouillés des préjugés toujours nuisibles aux progrès des Arts, les Musiciens voudront bien méditer, la main sur le clavier, & avec une oreille attentive, la combinaison des sons qu'offrent les différentes émanations d'un son, point central des autres sons qui sont analogues à lui, & qui, dans le genre flatteur, ainsi que dans le genre dur & terrible, nous donnent la solution de tous les problèmes qu'a fait naître la pratique dans la Musique ancienne & moderne. Ils doivent être persuadés que je n'ai rien avancé qui ne soit fondé sur des expériences réitérées & faites avec le plus grand soin; il me suffit de les leur indiquer dans cet essai. C'est en couchant sur le papier les différentes marches d'harmonie, & faisant l'application de ces principes aux partitions des grands harmonistes, qu'ils trouveront le développement & les moyens

de l'ouvrage que je m'empresse de leur offrir.

Si je suis assez heureux pour que mon travail leur soit utile, encouragé par leur approbation, aidé de leurs lumières, je pourrai alors entreprendre un *Traité élémentaire & très-étendu* sur un objet aussi intéressant,



CHAPITRE PREMIER.

*De l'Accord parfait , origine de la conson-
nance & de l'intervalle constitutif.*

POUR peu que l'on veuille analyser les sensations qu'éprouve notre oreille , frappée des différens caractères de la mélodie & de l'Harmonie , on verra que le sentiment qu'elle éprouve vient de l'ordre admirable que la Nature a mis dans la propagation des sons & dans leur subordination respective à un centre commun , qui lie un son à plusieurs autres sons , & qui les enchaîne mutuellement par le rapport qu'ils ont entre eux.

En partant de ce point central , le développement de leurs rapports est infini ; & il en résulte des effets de consonnances & de dissonnances , qui ont plus ou moins de caractère , qui affectent nos sens d'une manière douce ou pénible ,

voluptueuse ou terrible, en raison de l'éloignement ou du rapprochement de la complication ou de la simplicité de ces combinaisons, relativement à ce point central.

Les effets moraux de la Musique étant produits par un effet physique, avant d'examiner la cause de cette analogie qu'il y a entre l'ordre établi par la Nature dans la propagation des sons & la marche des passions dans le cœur humain, je vais tâcher de découvrir le principe de la combinaison des sons, puisqu'elle offre seule au Compositeur une infinité de nuances & d'accords aussi variés que les couleurs qu'emploie la peinture dans ses imitations de la Nature.

C'est au génie du Musicien, en étudiant la couleur de chaque accord par l'effet du clair obscur, à tracer, ainsi que le peintre, des tableaux qui seront d'autant plus énergiques & plus frappans, qu'ils

seront une plus fidelle imitation de la Nature, dont la marche, quoique différente dans ses effets, n'en est pas moins fondée sur une même loi, par laquelle se meut tout ce qui existe & se rapporte à un point central.

Dans le Sytème musical, ce point central étant, par exemple, le son *ut*, il faut commencer par chercher quels sont les premiers sons que la Nature nous présente pour lier à cet *ut* & nous conduire au développement des combinaisons d'harmonie qu'il en pourra résulter.

Des expériences d'acoustiques, faites dans le commencement de ce siècle, & qui sont trop connues pour que j'aie besoin de les rapporter ici, ont démontré, de la maniere la plus évidente qu'un corps sonore, en faisant entendre un son principal, fait résonner en même-temps ses harmoniques; de sorte, qu'en outre du

112 *Explication du Système*

son grave, on entend en même-temps un son qui est à douze intervalles diatoniques de ce son grave, & un troisième son qui en est à dix & sept intervalles diatoniques.

Ces harmoniques, que l'on appelle par conséquent la douzième & la dix & septième majeure, rapprochés du son générateur par l'identité des octaves, démontrés aussi par la résonnance du corps sonore, ces harmoniques viennent former l'accord parfait, composé d'une tierce majeure, qui est la dix & septième majeure rapprochée du générateur de deux octaves, & d'une quinte, qui est la douzième rapprochée d'une octave; de sorte que le corps sonore étant, par exemple, *ut*, que nous avons pris pour point central, il fera résonner *sol* douzième, & *mi* dix & septième majeure, qui, rapprochés de *ut* par l'identité des octaves, for-

meront l'accord parfait, tonique, tierce & quinte *ut, mi, sol.*

Voilà donc quels sont les premiers sons que la Nature nous donne pour lier à un autre son, & la première émanation du point central. Ces trois sons, de quelque manière qu'ils soient combinés du grave à l'aigu, formeront toujours entre eux des consonnances, & il n'en est pas d'autres dans la Musique. (*Voyez figure 1 & 2*).

C'est cette loi, que la Nature a prescrit au corps sonore, qui doit nous guider dans le développement du système musical, & c'est de cette loi si simple que je vais tâcher de déduire toutes les combinaisons employées dans la pratique de cet art.

Pour y parvenir, commençons par analyser l'accord parfait; nous verrons qu'il donne séparément trois intervalles con-

sonnans différens; savoir, une tierce majeure *ut, mi*, une tierce mineure *mi, sol*, & une quinte *ut, sol*. De ces trois intervalles, il n'est que la quinte *ut, sol* qui puisse constituer & faire connoître le son générateur qui l'a produite sans avoir besoin des autres intervalles : entendus séparément, ils ne peuvent constituer ni faire connoître le son générateur, il n'est que la quinte ou douzième qui ait cet avantage.

Toutes les fois qu'on entendra résonner ensemble deux sons qui pourront former une quinte dans un ordre direct, il est évident que c'est le son grave de cet intervalle qui est le son générateur; ainsi, toutes les fois qu'on entendra résonner un *ut* contre un *sol*, que cet intervalle soit renversé ou non, il est évident que c'est *ut* qui est le son générateur, le point central de cet accord; & les tierces

dont on l'accompagnera pourront varier, sans lui ôter ce caractère que la quinte lui a imprimé.

Ce qui prouve que la quinte est l'intervalle constitutif de l'Harmonie, l'intervalle par excellence, & celui par lequel doivent se développer tous les principes de l'art musical. (*Voyez figure 2 & 3*).

Les intervalles qui accompagnent cette quinte dans l'accord parfait; savoir, la tierce mineure, la tierce majeure & leur renversement, la sixte mineure & la sixte majeure, s'appellent consonances imparfaites, parce que cet intervalle peut varier, & que l'on peut parcourir une infinité de ces intervalles sans faire connoître à l'oreille un son générateur.

La quinte & son renversement, la quarte, s'appellent consonances parfaites, parce que cet intervalle consti-

tue nécessairement un son générateur ,
& doit être regardé comme parfait ,
puisque cette consonnance ne peut être
altérée.



TABLE

Des Chapitres contenus dans ce volume.

I NTRODUCTION.	page 1
CHAPITRE PREMIER. <i>De l'Accord parfait, origine de la consonnance & de l'intervalle constitutif.</i>	9
CHAP. II. <i>Développement de l'intervalle constitutif, origine de l'échelle diatonique.</i>	17
CHAP. III. <i>De la formation du Cercle.</i>	22
CHAP. IV. <i>Origine de la dissonnance, division des accords.</i>	29
CHAP. V. <i>De l'accord de septieme, origine de la dissonnance composée.</i>	33
CHAP. VI. <i>Des différentes marches d'harmonie, des cadences.</i>	40
CHAP. VII. <i>Des dominantes simples, des imitations de cadence.</i>	51
CHAP. VIII. <i>Du mode, du mode majeur, origine du mode mineur.</i>	63
CHAP. IX. <i>De la dominante tonique du mode mineur, origine de la septieme diminuée, & de la sixte superflue.</i>	74
CHAP. X. <i>De l'accord de neuvieme.</i>	83

CHAP. XI. De l'accord de onzieme , & de l'accord de treizieme.	95
CHAP. XII. Du cercle général des modes, origine de l'échelle chromatique.	104
CHAP. XIII. Du genre chromatique , du genre diatonique enharmonique , & du chromatique enharmonique.	121
CHAP. XIV. Des modes en général , des transitions.	132
CHAP. XV. Des transitions enharmo- niques.	157
CHAP. XVI. De la connoissance du mode , & du son générateur , relativement à l'harmonie & à la mélodie.	166
CHAP. XVII. De la marche des parties.	181
CHAP. XVIII. De l'harmonie figurée.	205
CHAP. XIX. Des accords par suspension , des points d'orgue.	213
CHAP. XX. Énumération des accords , nouvelle méthode pour chiffrer les basses.	220
Énumération des accords que chaque son du cercle peut porter , avec le chiffre qui doit le désigner.	231

Fin de la Table.

CHAPITRE II.

*Développement de l'intervalle constitutif ;
origine de l'échelle diatonique.*

LES trois sons de l'accord parfait *ut, mi, sol*, avec leurs octaves, forment l'harmonie la plus pure, & la succession de ces sons donne la mélodie la plus naturelle que l'on puisse employer. Mais elle lasseroit bientôt l'oreille, & la fatiguerait par la satiété, si l'art n'eût trouvé le moyen d'en varier les effets, en passant d'un accord parfait à plusieurs autres, & en les entrelaçant de dissonnances : ce n'est que par le développement de l'intervalle constitutif qu'il a pu y parvenir.

Il est évident que l'accord parfait qui nous a été donné par la Nature, comme une première émanation du point central, est constitué par les deux sons *ut, sol*, intervalle constitutif. Chaque accord par

18 *Explication du Système*

fait ayant donc deux sons constitutifs , un son peut être constitutif de deux accords parfaits différens ; savoir , de l'un , comme son générateur , de l'autre , comme quinte. Ainsi , le son *sol* , après avoir été constitutif de l'accord parfait *ut* , *mi* , *sol* , comme quinte , peut être aussi constitutif de l'accord parfait *sol* , *si* , *re* , comme son générateur ; de même que le son générateur *ut* de l'accord parfait *ut* , *mi* , *sol* peut être aussi constitutif de l'accord parfait *fa* , *la* , *ut* , en qualité de quinte.

Ainsi , la première émanation du son générateur est l'accord parfait formé par ses harmoniques , & la seconde émanation de ce point central est l'accord parfait dont ce point est constitutif en qualité de quinte. (*Voyez fig. 4.*)

Après l'accord parfait *ut* , *mi* , *sol* , c'est l'accord parfait *fa* , *la* , *ut* que la Nature nous donne pour lier au point central *ut* ;

& le passage de l'un à l'autre de ces deux accords parfaits forme la succession d'harmonie la plus naturelle que l'on puisse employer.

Origine du chant diatonique.

Elle nous donne le chant diatonique, qui ne se trouve point dans le développement de l'accord parfait ; & l'on trouve dans la succession de l'accord parfait *ut*, *mi*, *sol*, à l'accord parfait *fa*, *la*, *ut*, une suite de quatre sons diatoniques *mi*, *fa*, *sol*, *la*, formant tous liaison avec le son *ut* qui les a produits ; & si l'on pratique la même succession sur *sol* constitutif du son générateur *ut*, on trouvera dans la progression de l'accord parfait *sol*, *si*, *re*, à l'accord parfait *ut*, *mi*, *sol*, quatre autres sons diatoniques *si*, *ut*, *re*, *mi*, avec lesquels *sol* fait liaison ; de sorte qu'en réunissant ces deux séries de quatre sons, appelées tetracordes par les Grecs,

par le produit de l'intervalle constitutif *ut, sol*, on aura l'échelle diatonique *mi, fa, sol, la, si, ut, re, mi*, composée des deux tetracordes ; savoir, *mi, fa, sol, la* donné par *ut*, & le second *si, ut, re, mi* donné par *sol*. (*Voy. fig. 4 & 5*).

Cette échelle, produite en entier par le point central *ut* & son intervalle constitutif, donne, par ses deux extrêmes, l'octave & tous les sons diatoniques renfermés entre un son & son octave. Elle commence & se termine par la dix & septieme majeure *mi*, qui est le seul son de l'accord parfait du son générateur qui puisse se trouver dans les deux tetracordes ; le son générateur *ut* ne se trouve point dans le premier tetracorde, puisqu'il y fait liaison avec tous les sons de ce tetracorde, & son intervalle constitutif *sol* étant dans le même cas dans le second tetracorde.

Cette division de l'échelle en deux tetracordes parfaitement semblables, en

outre des autres avantages qu'il en doit résulter ; comme on verra dans les chapitres suivans , donne une très-grande facilité au Compositeur dans la musique fuguée , & dans les imitations ; les intervalles diatoniques correspondans étant exactement les mêmes dans tous les tetracordes , puisqu'il est évident que dans les deux tetracordes *mi , fa , sol , la = si , ut , re , mi = mi , fa* est le même intervalle que *si , ut*.

Fa , sol le même que *ut , re*.

Sol , la le même que *re , mi*.

Cette parfaite ressemblance étant même entre les tetracordes produits par différens sons générateurs , on voit la facilité qu'elle procure pour moduler & pour porter , avec la plus grande exactitude & perfection , un sujet , un dessein , une imitation d'un ton dans un autre.



CHAPITRE III.

De la formation du Cercle.

APRÈS avoir tiré du point central, & par le développement de son intervalle constitutif, la succession des trois accords parfaits *fa, la, ut = ut, mi, sol = sol, si, re*, après en avoir tiré l'échelle diatonique de tous les sons renfermés entre un son & son octave, n'y ayant au-delà de cette octave en dessus & en dessous que la répétition des mêmes sons.

Il ne me reste, pour tirer toutes les combinaisons possibles de ce point central, qu'à combiner entre eux les trois intervalles constitutifs des trois accords parfaits qu'il a produits. Ce développement indiqué par la Nature, doit me faire connoître toutes les émanations dont le point central est encore susceptible.

Pour y parvenir, il faut arranger ces trois accords parfaits, de maniere qu'ils puissent former une succession immédiate & non interrompue. Comme, par exemple, en les considérant autour d'un cercle, ou d'un polygone qui, par sa figure, & non par ses proportions géométriques, remplira l'objet, en formant un entrelacement continu de ces trois intervalles constitutifs & de leurs harmoniques, dans lequel on trouvera naturellement rangés, dans leur ordre direct, tous les accords que peuvent produire les deux modes que contient chaque cercle.

Ainsi, si je prends ces trois accords parfaits *fa*, *la*, *ut*, *mi*, *sol*, *si*, *re* produits par le son générateur *ut*, & son intervalle constitutif *sol*, & que je les range en forme de cercle, dans leur ordre direct & naturel, comme dans l'exemple ci-joint.

*Cercle du son générateur ut.**re si**fa**sol**la**mi**ut*

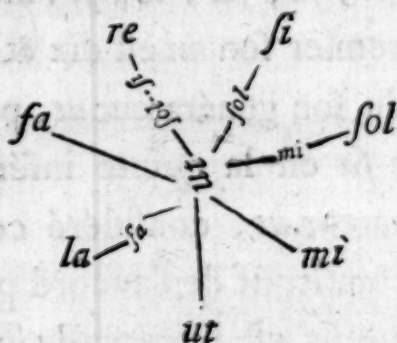
J'aurai un entrelacement d'intervalles constitutifs, qui produisent une si prodigieuse quantité de nouvelles combinaisons, qu'on peut bien dire que ce cercle, qui renferme tout ce que la musique peut produire, est véritablement le type de l'harmonie. Il renferme l'échelle diatonique; & en nous montrant l'origine de chaque son de cette échelle, il nous donne le rapport que chacun de ces sons a avec le point central du cercle, dont il est une émanation.

Ce rapport est fixe & invariable, puisque tous les sons qui composent ce sys-

tème sont nécessairement des harmoniques d'accords parfaits donnés immédiatement par la Nature. On y voit dans cette échelle *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *re*, *mi*, que le premier son *mi* est dix & septieme majeure du son générateur *ut*, point central ; que *fa* est la quinte inférieure du son générateur *ut*, considéré comme intervalle constitutif de l'accord parfait *fa*, *la*, *ut* ; que *sol* est l'intervalle constitutif du point central *ut* ; que *la* est dix & septieme majeure de *fa*, quinte inférieure du point central *ut*.

Et *si*, la dix & septieme majeure de *sol*, intervalle constitutif du point central *ut* ; & enfin *re*, la quinte du son constitutif *sol*. Voyez l'exemple ci joint.

Cercle du son générateur ut , avec le rapport de tous ses intervalles , relativement au point central.



Ainsi , tous les sons de cette échelle sont évidemment , ou des toniques, ou des tierces , ou des quintes d'accords parfaits.

La division du cercle est le rapport que tous ces harmoniques ont entre eux , relativement au point central qui les a produits.

Toutes les fois qu'on voudra former le cercle d'un son générateur pour en développer toutes les combinaisons possibles , on n'aura qu'à ranger en forme de cercle , dans leur ordre direct & naturel

successivement, l'accord parfait dont le son générateur est la quinte, celui dont il est la tonique & l'accord parfait de sa quinte. Ainsi, pour former le cercle d'*ut*, vous prendrez *fa*, *la*, *ut*, dont *ut* est la quinte *ut*, *mi*, *sol*, dont il est le son générateur, & *sol*, *si*, *re*, accord parfait de sa quinte *sol*.

Ces trois accords parfaits majeurs réunis *fa*, *la*, *ut*, *mi*, *sol*, *si*, *re* formeront le cercle, dans lequel on trouvera l'échelle diatonique, avec le nombre de dieses ou de bémols qu'elle doit porter dans la modulation du son générateur qu'on aura choisi.

On trouvera aussi dans ce cercle, indépendamment de toutes les combinaisons que nous allons développer dans les chapitres suivans, on y trouvera rangés dans leur ordre direct, tous les accords qu'il est possible de pratiquer dans la Musique.

Observant seulement, que dans le mode mineur, comme on le verra dans la suite de l'ouvrage, le cercle doit porter un dieſe accidentel ſur la note ſenſible de la tonique de ſon mode mineur, qui eſt celui de la tierce au-deſſous du ſon générateur du cercle; & que dans l'accord de ſixte ſuperflue, accord compoſé de deux accords appartenans à deux cercles différens, il faut le concours de ces deux cercles, & que par conſéquent il ne peut ſe trouver dans un ſeul cercle, ainſi que les autres accords. (*Voyez les fig. 20 & ſuiv. qui préſentent douze cercles de différens ſons générateurs*).



CHAPITRE IV.

Origine de la dissonance , division des accords.

L'ORIGINE des consonnances étant démontrée par la résonnance des corps sonores , étant évidemment le rapport des harmoniques , soit entre eux , soit avec le son générateur qui les a produits.

Il faut chercher l'origine de la dissonance , qui est aussi évidemment dans la Nature ce dont on ne peut disconvenir au jugement de notre oreille.

Elle ne peut être donnée immédiatement par le corps sonore ; elle est le produit du développement de son intervalle constitutif , comme on va le voir dans le cercle où elle se trouve placée naturellement.

En parcourant le cercle du grave à l'aigu , on trouvera sept quintes *fa, ut*

30 *Explication du Système*

= *ut*, *sol* = *sol*, *re* = *re*, *la* = *la*, *mi* = *mi*, *si* = *si*, *fa*, de même qu'en sens contraire de l'aigu au grave. On voit que dans cet enchaînement d'intervalles constitutifs, il se trouve six quintes justes; mais que la dernière entre *si* & *fa* se trouve diminuée d'un demi-ton, & fait par conséquent un intervalle dissonnant, que j'appelle quinte dissonnante, qui est la dissonnance donnée par la Nature, donnée par les extrêmes de la progression des intervalles constitutifs que renferme le cercle produit par un seul son générateur.

La même marche d'harmonie qui nous a donné les deux tetracordes sur *ut*, & son intervalle constitutif *sol* nous donne la quinte dissonnante sur la quinte inférieure *fa*, où nous trouvons *fa*, *la*, *ut* = *fa*, *si*, *re*, & la progression d'accords parfaits par la liaison des harmoniques, qui nous donne sur cette quinte inférieure *fa*, la succession d'accords parfaits *fa*, *la*, *ut*

= *mi*, *la*, *ut*, nous donne la quinte dissonnante sur l'intervalle constitutif *sol*, autre extrême de la progression où nous trouvons *sol*, *si*, *re* = *fa*, *si*, *re*. (*Voy. fig. 7, 8 & 9*).

Cette quinte dissonnante *si*, *re*, *fa*, qui se trouve, comme on voit dans le cercle, entre les deux extrêmes de l'enchaînement des intervalles constitutifs qu'il renferme, a la propriété, en suspendant la marche des consonnances, de caractériser invinciblement la modulation du son générateur qui l'a produite, en se résolvant successivement, ou sur un des accords du cercle, ou sur le son générateur lui-même, pour terminer parfaitement la phrase musicale par une cadence parfaite.

L'accord parfait majeur ou mineur, & la quinte dissonnante, sont les seuls accords que l'on peut appeller simples, étant produits par une seule quinte. Nous allons passer aux accords composés, for-

32 *Explication du Système*

més de la réunion de deux accords simples, ou de la réunion d'un accord simple & d'un accord composé, tels que l'accord de neuvieme, de onzieme & de treizieme.



CHAPITRE

CHAPITRE V.

*De l'accord de septieme, origine de la
dissonnance composée.*

PAR l'enchaînement des quintes qui composent le cercle, la quinte dissonnante *si, re, fa* se trouve divisée par le son *re* en deux intervalles consonnans *si, re* & *re, fa*, qui sont deux tierces mineures, dont la premiere, *si, re*, appartient à l'accord parfait *sol, si, re*, qui précède la quinte dissonnante dans le cercle = ; & la seconde, *re, fa*, à l'accord parfait mineur *re, fa, la*, qui la suit (*voy. fig. 20*), afin de donner à cette quinte dissonnante toute la douceur dont elle est susceptible, & pour suivre la loi de la Nature qui nous indique la perfection dans la quinte juste & l'accord parfait.

On enrichit cet accord dissonnant, en donnant à l'une de ses deux tierces le com-

plément de son accord parfait, sa quinte, ce qui fait alors un composé d'une quinte dissonnante & d'un accord parfait réunis, lesquels ayant déjà deux sons communs, & qui font liaison, il ne reste que le son ajouté à l'aigu ou au grave, qui fait un nouvel intervalle dissonnant, appelé de septieme, à cause du nombre de sons diatoniques qui se trouve entre les deux extrêmes de l'accord composé.

Lorsque c'est l'accord parfait *sol, si, re*, complément de la tierce *si, re*, que l'on prend dans le cercle pour réunir à la quinte dissonnante *si, re, fa*, on compose l'accord de septieme *sol, si, re, fa*, appelé septieme de dominante, parce qu'il contient un accord parfait majeur *sol, si, re*, celui du son constitutif du son générateur *ut*; & que par conséquent ce son *sol* forme une liaison dans la résolution de cette septieme sur l'accord parfait *ut, mi, sol* du point central du cercle, & que présentant, dans ce nouvel intervalle disson-

nant de septieme *sol, fa*, en même-temps les deux intervalles constitutifs du son générateur *ut*, la résolution de cette dissonnance sur lui réunit, comme à leur centre, les sons produits par le développement de ses harmoniques.

Lorsque c'est à la tierce *re, fa* que l'on donne le complément de son accord parfait *re, fa, la*, pour le réunir à la quinte dissonnante *si, re, fa*, qui le précède dans le cercle, cette réunion produit l'accord de septieme *si, re, fa, la*, appelé accord de septieme, sur la note sensible qui en est le son grave.

On voit par les sons qui composent cet accord, qu'il doit être très-différent de la septieme de dominante, quoiqu'il contienne comme elle la quinte dissonnante.

Dans cet accord, qui renferme un accord parfait mineur *re, fa, la*, les deux sons communs dans la réunion étant *re, fa*, la dissonnance de septieme ajoutée se trouve à l'aigu.

• Au lieu de présenter les deux sons *sol*, *fa*, alternativement constitutifs du son générateur *ut*, elle ne présente que leurs harmoniques, leurs dix & septièmes majeures *si* & *la*, & n'offre point de son qui fasse liaison dans la résolution de cet accord sur l'accord parfait du son générateur *ut*, *mi*, *sol*.

• L'origine de ces deux accords composés étant connue, leur caractère l'est aussi : ainsi, l'on voit que la septième de dominante *sol*, *si*, *re*, *fa* étant composée de l'accord parfait de la quinte supérieure du son générateur, elle conduit à la progression d'harmonie ascendante, & que la septième sur la note sensible *si*, *re*, *fa*, *la* étant composée de l'accord parfait mineur *re*, *fa*, *la*, qui appartient à *fa*, quinte inférieure du son générateur *ut*, conduit par conséquent à la progression d'harmonie descendante ; & après le repos sur le son générateur *ut*, conduit natu-

rellement à la modulation du son générateur *fa*.

La quinte dissonnante faisant liaison dans la succession de ces deux accords, on peut passer de l'un à l'autre, & même les réunir dans l'accord de neuvième *sol*, *si*, *re*, *fa*, *la*, comme on verra dans les chapitres suivans. (*Voy. fig. 7.*)

D'après la formation des deux accords de septième dont nous venons de parler, on voit qu'il est deux genres de dissonnances que l'on peut pratiquer dans l'harmonie; savoir, la dissonnance simple, qui est la quinte dissonnante donnée par la progression des intervalles constitutifs du cercle, dont elle annonce invinciblement le son générateur, & par conséquent, sans être annoncée à l'oreille, peut paroître sans préparation, & n'a besoin que des deux sons *si*, *fa* pour développer son caractère.

Et la dissonnance composée, effet de l'art guidé par les loix de l'harmonie, qui

fait entendre à l'oreille, en même temps, deux accords réunis qui peuvent se succéder selon les regles du principe musical. Les sons de ces deux accords réunis, formant deux corps sonores différens, ne peuvent s'identifier, & tiennent l'oreille en suspens, jusqu'à ce que tous ces sons qui dissonnent aient opéré leur résolution sur un autre accord, en terminant la marche d'harmonie sur un accord simple consonnant, qui par conséquent n'offre à l'oreille qu'un seul corps sonore.

Les accords dissonnans les plus brillans sont ceux qui réunissent, comme dans les deux accords de septieme dont nous venons de parler, les deux genres de dissonnance, & sont, par conséquent, composés d'une quinte dissonnante & d'un accord parfait réunis, qui donnent, par leur réunion, l'intervalle composé de septieme.

Cet intervalle composé, lorsqu'il ne

contient pas la quinte dissonnante, a besoin de prévenir l'oreille de la réunion des deux accords parfaits, en faisant entendre, avant leur réunion, le son constitutif aigu de l'accord qui va opérer la réunion, avec un autre accord, au grave, pour former la dissonnance composée de septieme, ce que l'on appelle préparer la dissonnance. (*Voy. fig. 14*). Tous ces différens accords se trouvent rangés dans le cercle, dans leur ordre direct.



CHAPITRE VI.

Des différentes marches d'harmonie des cadences.

L'ENCHÂÎNEMENT des intervalles constitutifs qui forment le cercle, produit six accords parfaits, que l'on y trouve rangés dans leur ordre naturel; savoir, trois accords parfaits majeurs, celui du son générateur *ut*, *mi*, *sol*, celui de *fa* quinte inférieure *fa*, *la*, *ut*, & celui de *fa* quinte supérieure *sol*, *si*, *re*, & trois accords parfaits mineurs que forment entre elles les dix & septièmes majeures harmoniques des trois accords parfaits majeurs $la = mi = re$, qui donnent les trois accords parfaits mineurs $la, ut, mi = mi, sol, si = re, fa, la$.

Ces six accords parfaits, qui sont, ainsi que la quinte dissonnante, des nouvelles émanations du point central, sont les

différens points du cercle, qui ont chacun leur caractère particulier, & que l'on peut parcourir sans sortir de la modulation du son générateur, toujours conservée par la subordination des sons de l'échelle engendrée par le son générateur.

On peut parcourir ces différens points du cercle de deux manières, & il n'est que deux marches d'harmonie ; savoir, la marche par consonnances, en passant d'un accord parfait à un autre accord parfait, & la marche par dissonnances, en passant d'un accord dissonnant à un accord parfait, ce que l'on appelle cadence.

Avant de terminer la cadence, on peut parcourir une suite d'accords dissonnans, ce que l'on appelle suite de septièmes ou de cadences évitées. (*Voyez fig. 72.*)

Mais cette marche ne peut se terminer que par la cadence véritable, parce que l'oreille ne peut se reposer que sur un

accord consonnant, qui termine, sans ambiguïté, la phrase musicale, en ne faisant entendre qu'un seul corps sonore, dont les harmoniques s'identifient parfaitement.

La marche par consonnances est indiquée par la Nature, dans la progression des intervalles constitutifs par laquelle un même son enchaîne deux accords parfaits différens, étant successivement son générateur de l'un & quinte de l'autre; comme dans la progression de l'accord parfait *ut, mi, sol* à l'accord parfait *sol, si, re*, où le son *sol* est constitutif des deux accords, étant quinte du premier, & son générateur du second.

Cette permanence du son *sol* dans les deux accords, est l'origine de la liaison, moyen des plus précieux indiqué par la Nature, dans la succession des accords, & que l'on trouve fréquemment dans le développement des progressions du cercle.

La progression des intervalles constitutifs du cercle, en nous donnant la quinte dissonnante par sa résolution sur le son générateur, ou sur un des points de son cercle, nous indique la cadence ou marche par dissonnances, marche qui rend la musique plus piquante, plus brillante, & qui sert à ponctuer le discours musical : en déplaçant l'oreille d'un point du cercle, pour la transporter dans un autre, elle donne, à chaque accord parfait, le caractère distinctif qu'il doit avoir, en faisant sentir la place qu'il occupe dans la modulation du son générateur. La marche d'harmonie par consonnances, qui se pratiquoit beaucoup dans l'ancien contrepoint, produit l'harmonie la plus pure & la plus noble que l'on puisse employer.

On ne sauroit trop en faire usage ; elle consiste dans le passage réciproque de l'accord parfait du son générateur à ceux des différens points de son cercle. On

peut rendre ces marches d'harmonie très-piquantes & d'un caractère susceptible de beaucoup d'expression par l'effet des accords par suspension. Voyez le chapitre XIX.

Ainsi, par exemple, on peut passer de l'accord parfait *ut, mi, sol*, son générateur du cercle, à l'accord parfait *sol, si, re*, ou à l'accord parfait *fa, la, ut*, par un mouvement de quinte, le plus parfait des mouvemens, en montant & en descendant : dans le premier, c'est *sol* qui fait liaison ; dans le second, c'est *ut*. (Voy. fig. 41 & 42.)

Après le mouvement de quinte vient le mouvement de tierce en montant & en descendant, mouvement par lequel la tierce de l'accord devient son constitutif de l'accord où l'on passe, comme dans le passage de *ut, mi, sol* à *la, ut, mi*, ou à *mi, sol, si*. (Voyez fig. 43 & 44.)

Dans le premier, la tierce *mi* devient quinte de l'accord *la*, *ut*, *mi* : les deux sons *ut*, *mi* font liaison dans cette marche d'harmonie ; & dans la seconde, de *ut*, *mi*, *sol* à *mi*, *sol*, *si* : la tierce *mi* devient son générateur de l'accord, & avec *sol*, fait liaison dans cette marche par tierce.

Il ne nous reste plus à faire, pour parcourir tous les points du cercle par consonnances de toutes les manieres, qu'à passer d'un accord parfait à l'autre par une marche diatonique, en montant & en descendant. Cette marche est la plus dure à l'oreille, parce qu'elle ne donne point de liaison ; mais cependant elle est praticable, en observant la regle de la marche des parties, comme on verra dans le chapitre XVII, regle qui consiste à venir former l'intervalle constitutif de l'accord sur lequel on marche, TOUJOURS PAR MOUVEMENT CONTRAIRE OU PAR LA LIAISON. Ainsi, dans le passage diatonique

de l'accord parfait *ut, mi, sol* à l'accord parfait *re, fa, la*, l'intervalle constitutif de cet accord étant *re, la*, il faut, pour passer de l'un à l'autre, que l'*ut* du précédent accord monte au *re*, & que le *mi* du précédent accord descende au *la* pour venir former, par mouvement contraire, l'intervalle constitutif *re, la*, pendant que le *sol* du précédent accord descend à *fa* pour former la tierce de l'accord. (*Voy. fig. 15.*)

Les mêmes moyens s'emploient dans la marche diatonique descendante, par exemple, de l'accord parfait *sol, si, re* à l'accord parfait *fa, la, ut*. L'intervalle constitutif de l'accord où l'on va étant *fa, ut*, il faut par conséquent que le *sol* du précédent accord descende sur *fa*, pendant que le *si* monte à l'*ut* pour former, par mouvement contraire, l'intervalle constitutif *fa, ut*, pendant que le *re* de l'accord précédent monte au *la*, pour

former la tierce de l'accord. (*Voyez fig. 16.*)

Avec ces différentes marches, on peut parcourir tous les accords parfaits du cercle, toujours par consonnances, & passer du son générateur à tous les points du cercle ou d'un point du cercle à tous les autres points & au son générateur. Pour les autres marches d'harmonie, voyez le chapitre XIV.

La marche d'harmonie par dissonnances formant une suite de cadences évitées, ou la résolution immédiate d'un accord dissonnant sur un accord consonnant, ce que l'on appelle cadence, produit une très-grande variété par la multitude des différentes cadences que l'on peut pratiquer.

La première espèce de cadences, & celle qui est le plus en usage, est la résolution de la septième de la dominante sur les six points, les six accords parfaits

du cercle. Ainsi, dans le cercle d'*ut*, la résolution de la septieme de dominante *sol*, *si*, *re*, *fa* sur l'accord parfait du son générateur *ut*, *mi*, *sol*, s'appelle cadence parfaite.

Sur l'accord parfait du cercle *mi*, *sol*, *si*, par mouvement de tierce, elle s'appelle cadence interrompue. (*Voy. fig. 20*, contenant les cinq cadences.)

Sur l'accord parfait *re*, *fa*, *la*, par mouvement de quinte en descendant, ou de quarte en montant, nous l'appellerons cadence à la quarte, pour la différencier de la cadence parfaite, qui est aussi un mouvement de quinte.

La cadence sur l'accord parfait *la*, *ut*, *mi* s'appelle cadence rompue ; c'est un mouvement diatonique en montant.

Et sur l'accord parfait *fa*, *la*, *ut*, par un mouvement diatonique descendant, nous l'appellerons cadence à la septieme, parce que c'est elle qui fait liaison & devient

tonique de l'accord dans la résolution. On ne peut pas faire une cadence sur l'accord parfait *sol, si, re*, puisqu'il fait partie de cet accord de septieme. Ainsi, le nombre des cadences se réduit à cinq, la cadence parfaite, la cadence interrompue, la cadence à la quarte, la cadence rompue, & la cadence à la septieme.

Toutes ces différentes cadences, contenant la quinte dissonnante, en suspendant le sens de la phrase musicale sur les différens points du cercle, où se fait la résolution, n'en conservent pas moins l'impression du son générateur, sur lequel doit se terminer toujours la modulation par une cadence parfaite, soit dans le cercle d'où l'on est parti, soit dans celui où l'on a passé & où l'on a fixé la modulation.

La septieme, sur la note sensible *si, re, fa, la*, peut se résoudre de même sur

les différens points du cercle ; mais qu'ouï-elle contienne aussi la quinte dissonnante, son caractère étant bien moins énergique que celui de la septieme de dominante, on n'a point donné de nom à ses cadences, & on les confond avec celles des dominantes simples, dont je vais parler dans le chapitre suivant.



CHAPITRE VII.

Des dominantes simples des imitations de cadence.

L'ACCORD parfait *ut, mi, sol*, sur lequel, en qualité de son générateur, nous venons de faire la cadence parfaite avec sa septieme de dominante *sol, si, re, fa*, peut se trouver dans un autre cercle, comme, par exemple, celui de *fa*, où il n'est qu'un simple accord parfait, faisant un des points du cercle.

Dans celui de *fa* (voyez figure 22), l'échelle diatonique portant un *si^b* bémol, l'accord de septieme *sol, si, re, fa* devient l'accord de septieme dominante simple *sol, si^b, re, fa*; il ne contient plus la quinte dissonnante, & devient simplement un accord dissonnant composé, formé de la réunion des deux accords parfaits *sol, si^b, re*, & *si^b, re, fa*,

qui se suivent immédiatement dans le cercle de *fa*.

Ces deux accords parfaits réunis ayant deux sons communs *si^b*, *re*, qui s'identifient, n'ont que les deux sons *sol*, *fa*, qui se combattent & qui forment la dissonnance composée.

Cet accord de septieme, qui, ne contenant plus la dissonnance naturelle de son cercle, la quinte dissonnante *si*, *fa* devient l'accord de septieme du cercle de *fa* = *sol*, *si^b*, *re*, *fa*, s'appelle dominante simple, pour la distinguer de la dominante tonique de ce cercle, qui est *ut*, *mi*, *sol*, *si^b*.

Cet accord de septieme *sol*, *si^b*, *re*, *fa*, dans sa résolution sur l'accord parfait *ut*, *mi*, *sol*, quinte supérieure du cercle de *fa*, formera un acte de cadence appelé par conséquent imitation de cadence parfaite.

Sur la quinte dissonnante *mi*, *sol*, *si^b*,

ce feroit une imitation de cadence interrompue ; mais c'est une cadence évitée, parce qu'il ne peut y avoir de résolution sur un accord dissonnant. Cette cadence évitée donne l'origine de la marche des cadences évitées par mouvement de tierce.

Sur *re*, *fa*, *la*, ce sera une imitation de cadence à la quarte.

Sur *fa* générateur, ce sera une imitation de cadence à la septieme, & enfin sur *la*, ce sera une imitation de cadence rompue.

Tous les différens points du cercle pouvant être à leur tour son générateur d'un cercle, ont chacun leur dominante simple, qui n'est autre chose que leur dominante tonique, lorsqu'ils sont générateurs d'un cercle, & qui, dans le cercle d'un autre son générateur, deviennent dominantes simples, parce que leurs intervalles ne peuvent être composés que des sons de

l'échelle du cercle dans lequel ils se trouvent.

Il n'y a par conséquent que la septieme de dominante du son générateur qui puisse contenir la quinte dissonnante qui caractérise le son générateur du cercle. Ainsi, par exemple, la dominante simple *re*, *fa*, *la*, *ut* de *sol*, quinte supérieure du cercle d'*ut*, n'est autre chose que la dominante tonique du cercle de *sol* = *re*, *fa* $\times$, *la*, *ut*, devenue la dominante simple *re*, *fa*, *la*, *ut*, parce que le *fa* est naturel dans l'échelle du cercle d'*ut*, & que par conséquent cette dominante ne contenant plus la dissonnance naturelle *fa* $\times$, *ut*, devient une simple septieme formée des deux accords parfaits *re*, *fa*, *la* = *fa*, *la*, *ut*, qui, par leur réunion, forment la dissonnance composée *re*, *ut*, & dont toutes les cadences deviennent des imitations de cadence imitées des cadences de dominante tonique que cette domi-

nante feroit dans le cercle de *sol*. (*Voyez figure 21.*)

Ainsi, les six points du cercle, les six accords parfaits qu'il contient, ainsi que la quinte dissonnante, ont chacun leur dominante simple, n'y ayant que le son générateur qui puisse avoir sa dominante tonique.

La septieme, sur la note sensible *si*, *re*, *fa*, *la*, quoique contenant la quinte dissonnante au grave, est regardée comme la dominante simple de *mi*.

Dans les imitations de cadence des dominantes simples, quoiqu'il n'y ait point de quinte dissonnante pour caractériser la modulation, l'impression du son générateur est conservée par les sons de son échelle, dont tous ces accords sont formés, & la marche de ces accords de septieme est dirigée par la marche naturelle des deux accords parfaits dont ils sont composés.

Par exemple, dans l'imitation de cadence parfaite de *re, fa, la, ut* sur *sol, si, re*, on voit que de l'un des deux accords parfaits *re, fa, la = fa, la, ut*, qui composent cette dominante simple, que c'est *re, fa, la* qui détermine la résolution de cet accord sur *sol, si, re*, par un mouvement de quinte le plus parfait des mouvemens.

Et lorsque cette septieme *re, fa, la, ut* se résout par une imitation de cadence à la septieme sur *ut, mi, sol*, on voit que c'est l'autre accord parfait réuni *fa, la, ut* qui détermine la marche de cet accord sur *ut, mi, sol* par un mouvement de quinte, & que dans cette succession l'*ut* faisant liaison, il faut que le *re* monte sur le *mi* de l'accord *ut, mi, sol*, pour résoudre la dissonnance selon la regle de la marche des parties, au lieu que dans sa premiere résolution sur *sol, si, re*, le son *re* faisant liaison, c'est alors l'*ut* qui

descend au *si*, pour résoudre l'intervalle de septieme *re*, *ut*. (Voyez l'exemple, *fig. 13.*)

La marche de cette dominante simple dans ces deux cadences explique, de la maniere la plus simple, ce que le célèbre Rameau appelloit le double emploi pour lequel il avoit été obligé de créer deux genres de dissonnances ; savoir, la dissonnance majeure, qui devoit toujours monter, & la dissonnance mineure, qui devoit toujours descendre, quoique la pratique nous ait bien prouvé le contraire, ce dont tous les Musiciens sont généralement convaincus.

Ces deux exemples suffiront pour faire connoître la marche de ces dominantes simples ; on voit tout ce qu'elles peuvent faire en imitant les cadences de la dominante tonique, qui doit toujours terminer toutes ces différentes marches d'harmonie par la cadence parfaite sur le son

générateur du cercle, où l'on veut fixer la modulation.

Qui peut changer toutes les fois qu'on voudra rendre une imitation de cadence, cadence véritable, en donnant à son accord de septieme la quinte dissonnante qui vous fait passer tout de suite dans la modulation de son cercle, ce qui arrive souvent dans les suites de septiemes ou de cadences évitées. (*Voy. fig. 72.*)

Cette marche de cadences évitées est indiquée par la Nature dans l'imitation de la cadence interrompue de la simple dominante *re, fa, la, ut* sur *si, re, fa*, qui donne la cadence évitée par marche de tierce en descendant.

Et par l'imitation de cadence parfaite de la dominante simple *fa, la, ut, mi* sur *si, re, fa*, qui donne la cadence évitée par marche de quinte en descendant.

Les autres imitations de cadence sur une quinte dissonnante donnent les autres

marches de cadences évitées comme dans les deux exemples ci-dessus. (*Voyez fig. 72.*)

La marche des parties dans la succession des accords, oblige souvent à renverser ces accords, & à mettre à la partie grave, appelée basse, les sons de l'accord qui sont à l'aigu dans son ordre direct.

Ces renversemens sont indiqués par la Nature ; par exemple, dans le passage de l'accord parfait *ut, mi, sol* à l'accord parfait *fa, la, ut*, seconde émanation du point central, on voit que le son générateur *ut* étant nécessairement à la basse dans son accord parfait *ut, mi, sol*, & faisant liaison dans l'accord suivant *fa, la, ut*, dans lequel par conséquent *ut* faisant liaison à la basse, il faut mettre le son *fa* dans les parties supérieures, quoique dans l'ordre direct il soit le son grave de l'accord. (*Voyez fig. 17.*)

L'accord parfait ayant trois sons, les trois sons pouvant être successivement mis à la basse, qui est la seule partie à laquelle on ait égard, les renversemens dans les autres parties étant comptés pour rien, on voit que l'accord parfait peut être présenté sous trois faces différentes, savoir :

Dans son ordre direct, le son générateur étant à la basse *ut, mi, sol*.

Secondement, la tierce étant à la basse *mi, sol, ut*, il s'appelle accord de sixte.

Troisièmement, la quinte étant à la basse *sol, ut, mi*, il s'appelle accord de sixte & quarte.

Ces dénominations sont les mêmes pour l'accord parfait du son générateur, & pour tous ceux de son cercle.

La septieme de dominante *sol, si, re, fa* ayant quatre sons, à trois renversemens, lorsque c'est la tierce *si* qui est à la basse *si, re, fa, sol*, il s'appelle accord de fausse quinte.

Lorsque c'est la quinte *re* qui est à la basse *re, fa, sol, si*, c'est l'accord de sixte sensible.

Et enfin, lorsque c'est la septieme *fa* qui est à la basse *fa, sol, si, re*, c'est l'accord de triton.

Les trois renversemens des dominantes simples, comme, par exemple, *re, fa, la, ut*, ont des noms différens: quand c'est la tierce qui est à la basse *fa, la, ut, re*, il s'appelle accord de quinte & sixte.

Quand c'est la quinte qui est à la basse *la, ut, re, fa*, c'est l'accord de petite sixte.

Et enfin, lorsque c'est la septieme qui est la basse *ut, re, fa, la*, c'est l'accord de seconde.

Pour suppléer aux noms des renversemens de la septieme sur la note sensible, on propose ceux-ci dans l'accord *si, re, fa, la*:

La tierce à la basse *re, fa, la, si*, quinte & sixte sensible.

La quinte à la basse *fa, la, si, re,*
petite sixte & triton.

La septieme à la basse *la, si, re, fa,*
on pourra l'appeller seconde & quinte dis-
sonnante.

Quoique le nombre & la marche des
parties oblige souvent à élaguer & à ren-
verser les accords, on voit bien que va-
riant par ce moyen leur caractère, cela
ne change rien à l'origine & à l'essence
de ces accords, que l'on doit toujours
considérer dans leur ordre direct, ayant
toujours présent à l'esprit leur son géné-
rateur, qui est toujours censé être à la
basse, quoique dans les partitions il soit
très-souvent dans les parties supérieures.



CHAPITRE VIII.

Du mode, du mode majeur, origine du mode mineur.

Tout ce que le cercle renferme étant nécessairement des émanations du point central, toutes les combinaisons qu'il peut produire s'appellent mode, parce que le son générateur en modifie tous les sons par le rapport qu'ils ont avec lui, & par leur subordination respective.

L'enchaînement des intervalles constitutifs qui forment le cercle produisant deux sortes d'accords parfaits, les accords parfaits majeurs, & les accords parfaits mineurs. Le mode se divise dans le cercle en deux sortes de modulations, dont l'une s'appelle le mode majeur, & l'autre le mode mineur.

Le premier, qui s'appelle le mode majeur, est formé de l'enchaînement des

64 *Explication du Système*

trois accords parfaits majeurs *fa, la, ut* = *ut, mi, sol* = *sol, si, re*, donnés immédiatement par la Nature, & produits, comme on l'a vu dans les chapitres précédens, par le son générateur *ut*, & son intervalle constitutif *sol*. Ainsi, pour fixer la modulation majeure du cercle, il faut avoir fait entendre ces trois accords parfaits, & terminer la modulation par une cadence de la quinte dissonnante du cercle sur le son générateur.

L'intervalle constitutif *ut, sol* de l'accord parfait *ut, mi, sol*, ayant produit les trois accords parfaits qui constituent le mode majeur, c'est la dix & septieme majeure *mi* de l'accord parfait du son générateur qui, formant une quinte inférieure avec *la*, dix & septieme majeure, de l'accord parfait *fa, la, ut*, & une quinte supérieure avec *si*, dix & septieme majeure de l'accord parfait *sol, si, re*, produisant un enchaînement de trois intervalles

constitutifs *re, la = la, mi = mi, si*, que l'on trouve rangés dans le cercle dans leur ordre direct, forment la seconde espece de modulation que l'on appelle mode mineur. (*Voyez le cercle, fig. 20.*)

L'enchaînement des intervalles constitutifs du cercle donne ces trois intervalles constitutifs, mais ils s'y trouvent dépourvus de leurs dix & septiemes majeures, pour en faire, comme des trois autres, des accords parfaits.

Ainsi, l'intervalle constitutif *re, la*, au lieu de la dix & septieme majeure *fa x*, ne trouve dans le cercle qu'un *fa* naturel, qui forme sur *re* une tierce mineure, au lieu de majeure qu'elle devoit être : de même, la quinte *la, mi* n'a d'autre tierce que le son générateur *ut* naturel, & la quinte *mi, si* ne trouve dans le cercle qu'un *sol* naturel, pour faire la tierce de son accord parfait.

Ces trois accords parfaits mineurs

re, fa, la = *la, ut, mi* = *mi, sol*, si n'ont donc de la Nature, pour harmonique, que la quinte divisée en deux tierces qui ne lui appartiennent pas.

Dans l'accord parfait mineur *la, ut, mi*, on voit bien que la tierce *la, ut* appartient à l'accord parfait *fa, la, ut*, qui le précède dans le cercle, & que la seconde tierce *ut, mi* appartient à l'accord parfait *ut, mi, sol* qui le suit. Mais la quinte *la, mi*, en sa qualité d'intervalle constitutif, fait le complément de ces deux tierces réunies, & leur donne un caractère d'unité, qui suffit pour faire passer sur l'altération de la tierce de ce genre d'accords parfaits, dont la tierce est mineure, au lieu de majeure qu'elle devrait être.

Cette piquante variété que produit l'enchaînement des intervalles constitutifs du cercle, nouvelle émanation du point central, est la source d'une infinité de

nouvelles combinaisons, qui font un effet admirable dans la musique.

Ainsi, tout de même que l'intervalle constitutif *ut, sol* donne les trois accords parfaits majeurs, dont l'enchaînement forme, avec la quinte dissonnante, le premier mode du cercle, que l'on appelle mode majeur. La dix-septième majeure *mi*, de l'accord parfait du son générateur, formant avec *la* un intervalle constitutif *la, mi*, donne les trois accords parfaits mineurs *re, fa, la = la, ut, mi = mi, sol, si*, dont l'enchaînement forme le second mode du cercle, que l'on appelle le mode mineur. (*Voyez fig. 11 & 19.*)

Chaque son de cet intervalle constitutif *la, mi*, pris séparément, produit deux accords parfaits, étant successivement quinte de l'un, & son générateur de l'autre, donne un tetracorde. (*Voyez fig. 11.*)

Ainsi, le son *la* produisant les deux accords parfaits dans lesquels il fait liaison, *la, ut, mi = re, fa, la* donne le premier tetracorde *ut, re, mi, fa*.

Et le son *mi* produisant les deux accords parfaits *la, ut, mi = mi, sol, si*, donne le tetracorde *sol, la, si, ut*, dans lequel *mi* fait liaison avec tous les sons du tetracorde, ainsi que *la* dans le sien.

Ces deux tetracordes réunis *ut, re, mi, fa, = sol, la, si, ut*, forment l'échelle du mode mineur. (*Voyez figure 11.*)

Il ne manque à ce mode mineur, pour ressembler au mode majeur en toutes ses facultés, que d'avoir, comme lui, une quinte dissonnante; quoiqu'elle ne se trouve pas dans le cercle, on a imaginé un moyen de la lui donner, en faisant porter à l'accord de la quinte supérieure du mode mineur *mi, sol, si*, *fa* dix & septieme majeure *sol x*, ce qui en fait un vrai accord parfait. (*Voyez le cercle ci-joint.*)

Cercle d'ut portant la note sensible de son mode mineur.

	<i>re</i>	<i>si</i>
<i>fa</i>		<i>sol x</i>
<i>la</i>	<i>mi</i>	
	<i>ut</i>	

Ce *sol x* accidentel qui se trouve dans le cercle forme une quinte dissonnante avec *re* ; de sorte qu'alors le mode mineur a une quinte dissonnante *sol x*, *si*, *re*, en tout semblable à la quinte dissonnante du mode majeur *si*, *re*, *fa* ; mais ce *sol x* qui se trouve accidentellement dans l'échelle du mode mineur, ne pouvant faire un intervalle diatonique avec le *fa* naturel de cette échelle, oblige par cette raison, lorsqu'on monte diatoniquement de l'un à l'autre, de donner aussi accidentellement à l'accord parfait mineur *re*, *fa*, *la*

fa dix & septieme majeure , *fa* x , qui en fait un accord parfait majeur , & donne un intervalle diatonique entre *fa* x & *sol* x , de sorte que l'échelle du mode mineur , en montant , est alors *ut* , *re* , *mi* , *fa* x , *sol* x , *la* , *si* , *ut* .

Ces deux accords parfaits majeurs , qui se trouvent accidentellement sur la quinte inférieure & supérieure du mode mineur , ne peuvent que plaire à l'oreille , un accord parfait majeur étant bien plus dans la Nature qu'un accord parfait mineur ; mais ils détruiroient bientôt l'impression du son générateur *ut* , au cercle duquel appartient ce mode mineur , si l'on n'usoit de précaution pour conserver le caractère de ce mode.

Ainsi , l'on ne se sert de ces deux dieses accidentels , que lorsqu'on monte l'échelle diatonique , qui , aboutissant à l'accord parfait mineur *la* , *ut* , *mi* , conserve l'impression du cercle par l'*ut* naturel qu'il

renferme ; mais l'échelle reprend ses intervalles naturels *ut, si, la, sol, fa, mi, re, ut*, en descendant , pour conserver de même l'impression du son générateur sur l'accord parfait majeur *mi, sol^x, si*, que porte la quinte supérieure du mode mineur , impression qui seroit détruite par lui , si le *sol* & le *fa* naturel qui l'ont précédé ne faisoit connoître l'origine de cette échelle.

On voit comment le point central *ut* a pu produire ces deux modes renfermés dans son cercle. Le mode majeur donné par les trois accords parfaits majeurs, produit par l'intervalle constitutif *ut, sol*.

Et le mode mineur , donné par les trois accords parfaits mineurs , produit par l'intervalle constitutif *la, mi*, intervalle donné immédiatement par le son générateur *ut*, dans les deux accords parfaits dont il est constitutif de l'un, comme son générateur de l'autre , comme quinte

fa, *la*, *ut* = *ut*, *mi*, *sol*, où l'on voit que l'intervalle constitutif du mode mineur *la*, *mi*, est formé des deux dix & septièmes majeures de ces accords parfaits produits par le point central *ut*. (*Voyez fig. 11 & 19.*), qui, se trouvant lui-même former la tierce de cet accord parfait mineur, lui en donne le caractère, & devient le premier principe de ce mode, développé par l'enchaînement de l'accord parfait mineur *la*, *ut*, *mi*, de celui de sa quinte inférieure *re*, *fa*, *la*, & de celui de sa quinte supérieure *mi*, *sol*, *si*, formés dans le cercle par les harmoniques des accords parfaits majeurs. (*Voyez fig. 20.*)

Ce mode mineur, dont la tonique est, comme on voit dans le cercle, une tierce au-dessous du son générateur, ayant exactement le même développement & les mêmes facultés que le mode majeur, peut, par des combinaisons infinies, l'imiter dans toutes ses progressions, & s'entre-

lancer avec lui de mille manieres , sans sortir du cercle , & sans faire perdre l'impression du son générateur *ut* qui les a produits tous les deux , & par leur origine , leur a imprimé un caractère distinctif , qui répand une grande variété dans leurs effets.

Quoique l'accord parfait mineur soit altéré , sa tierce ne lui appartenant pas , & n'ayant d'autre harmonique que sa quinte , s'il a , par cette raison , dans son mode moins de vigueur & de brillant que le mode majeur , donné immédiatement par la Nature , le mode mineur , plus tendre & plus sombre , a plus d'expression , de caractère , & les licences dont il est susceptible par son origine , l'enrichissent d'une infinité de combinaisons d'harmonie & de mélodie que n'a point le mode majeur.



CHAPITRE IX.

*De la dominante tonique du mode mineur ,
origine de la septieme diminuée , & de
la sixte superflue.*

L'ACCORD parfait majeur *mi , sol $\sharp$, si* , que porte la quinte supérieure du mode mineur par son diese accidentel , donnant à ce mode une quinte dissonnante *sol $\sharp$, si , re* , rend dominante tonique la simple dominante *mi , sol , si , re* , qui devient la septieme de dominante du mode mineur , *mi , sol $\sharp$, si , re* , contenant la quinte dissonnante , & imitant en tout la septieme de dominante du mode majeur *sol , si , re , fa* .

Pour former aussi , pour le mode mineur , une septieme sur la note sensible , en donnant à la tierce *si , re* de la quinte dissonnante *sol $\sharp$, si , re* , le complément de l'accord dont elle fait partie dans le

cercle par le même procédé , qu'on a formé celle du mode majeur (voyez chapitre V), on verra que dans le cercle le complément à l'aigu de la tierce *si*, *re* est *si*, *re*, *fa*; de sorte que réuni à la quinte dissonnante *sol* x, *si*, *re* qui le précède dans le cercle, on aura l'accord de septieme sur la note sensible *sol* x, *si*, *re*, *fa*, par le même procédé que l'on a eu pour le mode majeur l'accord de septieme sur la note sensible *si*, *re*, *fa*, *la*; de sorte que cette septieme sur la note sensible *sol* x, *si*, *re*, *fa* se trouve ainsi composée des deux quintes dissonnantes du cercle réunies *sol* x, *si*, *re* & *si*, *re*, *fa*, & s'appelle alors septieme diminuée, parce que son intervalle de septieme est moindre d'un demi-ton que le même accord du mode majeur *si*, *re*, *fa*, *la*.

Cet accord est précieux dans la Musique, par son caractère, qui, réunissant les deux quintes dissonnantes des deux modes

76. *Explication du Système*

dans toutes ses cadences & dans le mode mineur, conserve, par la quinte dissonnante du mode majeur qu'il contient aussi, l'impression du son générateur du cercle qui les a produits tous les deux.

On voit par l'origine de cet accord, formé des deux quintes dissonnantes du cercle *sol* $\times$, *si*, *re* = *si*, *re*, *fa*, qu'il peut passer successivement & se lier à volonté à la septieme de dominante du mode majeur *sol*, *si*, *re*, *fa*, & à celle du mode mineur *mi*, *sol* $\times$, *si*, *re*, ainsi qu'à la septieme sur la note sensible du mode majeur *si*, *re*, *fa*, *la*, & servir alternativement à chacune de leurs progressions dans l'entrelacement des deux modes.

Cet accord de septieme devenu, par son caractère, le vrai accord de dominante tonique du mode mineur, n'ayant pas besoin, ainsi que lui, de préparation, puisqu'il contient à l'aigu la quinte dissonnante *si*, *re*, *fa*, peut faire, ainsi que

la septieme de dominante , cinq cadences sur les différens points du cercle.

Ainsi , la cadence de la septieme diminuée *sol x*, *fi*, *re*, *fa*, sur la tonique du mode mineur *la*, *ut*, *mi*, s'appelle cadence parfaite. Sa cadence sur *ut*, *mi*, *sol* pourra s'appeller cadence à la quinte superflue. (*Voy. fig. 12 & suiv.*)

Sa cadence sur *mi*, *sol x*, *fi* pourra s'appeller cadence à la quinte supérieure.

Sur *re*, *fa*, *la*, ce sera la cadence à la quinte dissonnante ; & enfin sur *fa*, *la*, *ut*, ce sera la cadence au triton.

Cet accord ayant quatre sons , peut être renversé de trois manieres , étant septieme diminuée dans son ordre direct : quand c'est sa tierce *fi* qui est à la basse *fi*, *re*, *fa*, *sol x*, il s'appelle accord de sixte majeure & fausse quinte. Lorsque c'est la quinte dissonnante qui est à la basse *re*, *fa*, *sol x*, *fi*, c'est l'accord de triton & tierce mineure ; enfin lorsque c'est la septieme

qui est à la basse *fa*, *sol*✕, *si*, *re*, c'est la seconde superflue.

Les cadences de la dominante tonique du mode mineur *mi*, *sol*✕, *si*, *re* ont la même dénomination que celles du mode majeur.

Origine de la sixte superflue.

La quinte dissonnante *sol*✕, *re*, du mode mineur de *la*, par sa note sensible *sol*✕, ayant rendu l'accord *mi*, *sol*, *si* quinte supérieure de ce mode, accord parfait majeur *mi*, *sol*✕, *si*, pour former repos sur cet accord, & suivre la marche indiquée par la Nature, on peut rendre plus parfaite la cadence que sa dominante simple *si*, *re*, *fa*, *la* fait sur lui, en lui donnant la quinte dissonnante *re*✕, *la*, qu'elle porteroit dans son cercle.

Alors cette dominante simple *si*, *re*; *fa*, *la*, devient l'accord de sixte superflue *fa*, *la*, *si*, *re*✕, arrangé dans cet ordre,

parce que l'on est obligé de renverser l'intervalle de tierce diminuée *re* x, *fa*, dont le rapprochement est très-dur à l'oreille.

Cet accord ne pouvant d'ailleurs être composé que des sons tirés du cercle d'*ut* dans lequel on est, se trouve, ainsi que la septieme diminuée, contenir deux quintes dissonnantes. Celle du cercle de *mi*, qui est *re* x, *la*, & *si*, *fa*, qui est celle du cercle d'*ut*, il a l'avantage de réunir le caractère de deux cercles très-éloignés, & en rendant plus parfaite la cadence sur l'accord parfait *mi*, *sol* x, *si*, de conserver l'impression du cercle d'*ut* par la quinte dissonnante *si*, *fa*.

Cet accord *fa*, *la*, *si*, *re* x, appelé accord de sixte superflue, à cause de l'intervalle *fa*, *re* x, plus grand d'un demi-ton que la sixte majeure donnée par le renversement de l'accord parfait, ne peut être employé dans son ordre direct, qu'a-

vec l'intervalle de tierce diminuée renversé ; & alors on peut le pratiquer dans cet ordre *si, fa, la, re* x, en le nommant, comme je le propose, accord de septieme & sixte superflue.

On peut le renverser encore d'une autre maniere, & en faire l'accord *la, fa, si, re* x, que l'on pourra appeller accord de neuvieme & sixte superflue.

La dominante simple *re, fa, la, ut*, du cercle d'*ut*, dans son imitation de cadence rompue sur *mi, sol* x, *si*, lorsqu'on lui donne la quinte dissonnante *re* x, *la*, par les mêmes raisons dites ci-dessus, forme alors un accord de sixte superflue *re* x, *fa, la, ut*, que l'on renverse pour éviter l'intervalle *re* x, *fa*, & dont on fait l'accord de sixte superflue avec quinte *fa, la, ut, re* x, appelé ainsi, pour le distinguer de l'autre, qui est accompagné de quarte.

Cet accord est plus doux à l'oreille,
parce

parce qu'il contient un accord parfait *fa*, *la*, *ut*, appartenant au cercle d'*ut*, dont il conserve l'impression, que la quinte dissonnante *re*×, *la* pourroit détruire, si cet accord étoit tel qu'il est dans le cercle de *mi*, où il est la septieme sur la note sensible *re*×, *fa*×, *la*, *ut*×, accord composé de la quinte dissonnante *re*×, *la*, & de l'accord parfait mineur *fa*×, *la*, *ut*×.

Cet accord de sixte superflue avec quinte, peut fournir, ainsi que l'autre; des renversemens. Ainsi, l'accord de sixte superflue *fa*, *la*, *ut*, *re*× peut donner, pour premier renversement, l'accord *la*, *ut*, *re*×, *fa*, que l'on pourra appeller accord de quarte superflue & sixte mineure; & pour second renversement, l'accord *ut*, *re*×, *fa*, *la*, que l'on pourra appeller accord de sixte & seconde superflue. Il peut être aussi employé dans son ordre direct *re*×, *fa*, *la*, *ut*, & appellé accord de tierce & septieme diminuée. La dou-

ceur de l'accord parfait que contient cet accord, fait passer sur la dureté de l'intervalle de tierce diminuée, que l'on peut se dispenser de renverser, comme dans l'autre accord de sixte superflue avec quarte.

Les deux accords de sixte superflue *fa*, *la*, *si*, *re* X & *fa*, *la*, *ut*, *re* X, contenant une quinte dissonnante, n'ont pas besoin de préparation; ils sont, comme on voit par leur origine, d'un caractère fortement prononcé; participant en même-temps à deux cercles différens, ils ont l'avantage de lier l'accord parfait *mi*, *sol* X, *si* au cercle d'*ut*, & de fournir une variété très-piquante aux deux modes de ce cercle auquel cet accord peut conduire.



CHAPITRE X.

De l'accord de neuvieme.

UN son, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédens, pouvant être constitutif de deux accords parfaits différens; le son *sol*, par exemple, pouvant être constitutif comme quinte de l'accord parfait *ut, mi, sol*, & de l'accord parfait *sol, si, re*, comme son générateur. En faisant entendre ces deux accords parfaits ensemble, il en résulte un accord dissonnant composé, *ut, mi, sol, si, re*, dont *sol* est le point central particulier de cet accord. (*Voyez fig. 20.*)

Le sens de l'harmonie suspendu entre ces deux accords parfaits réunis, dont les sons dissonnent entre eux, n'ayant qu'un seul son commun, fait desirer la résolution de cet accord sur l'un des deux accords parfaits, dont le son *sol*, point

central de cet accord composé, est constitutif.

Ainsi, cet accord *ut, mi, sol, si, re*, appelé accord de neuvième à cause du nombre de neuf intervalles diatoniques, que l'on compte du son grave à l'aigu de cet accord, doit se résoudre naturellement sur l'accord parfait *ut, mi, sol, ut*, ou sur l'accord parfait *si, re, sol, si, re*, dont *sol* est également son générateur ou constitutif.

Mais se trouvant renversé dans cette cadence, à cause de la marche des parties *si, re, sol, si, re*, à moins d'avantage que la première cadence sur *ut, mi, sol, ut*, par laquelle le son *ut* générateur de l'accord parfait *ut, mi, sol* se trouve naturellement à la basse, avantage que n'a point la cadence sur *si, re, sol, si, re*. On peut suppléer à ce léger inconvénient, en descendant immédiatement dans la seconde cadence du son *si* à *sol*,

pour le faire entendre au grave dans la résolution de cette neuvieme sur *si, re, sol, si, re*, qui devient *sol, si, re, sol, si, re*.

Cet accord de neuvieme étant, ainsi que l'accord de septieme, une émanation du point central formant une partie de son cercle, peut non-seulement se résoudre sur l'un des deux accords parfaits dont il est composé, mais encore, ainsi que l'accord de septieme, se résoudre sur les autres points du cercle par des cadences différentes.

Ainsi, l'accord de neuvieme *ut, mi, sol, si, re* peut encore se résoudre sur *si, mi, sol, si, mi*.

Sur l'accord de septieme, *si, fa, sol, si, re* formant une cadence évitée, il peut, par la même cadence évitée, se résoudre sur la septieme diminuée *si, fa, sol^x, si, re*.

Sur l'accord de septieme *si, mi, sol,*

86 *Explication du Système*

fi, re, ou fi, mi, sol $\times$, *fi, re*, septieme de dominante du mode mineur. (*Voyez fig. 33*, qui renferme toutes ces cadences.)

Il peut encore se résoudre sur l'accord parfait *ut, fa, la, ut*, sur l'accord parfait *ut, mi, la, ut*, & enfin, pour achever de parcourir tous les points du cercle, il peut se résoudre sur l'accord parfait *re, fa, la, re*, le plus éloigné de tous.

Sans doute l'usage donnera un nom à toutes ces nouvelles cadences; en attendant, il me suffit de faire voir combien cet accord, que l'on avoit pris jusqu'à présent pour un accord par supposition, est fécond en développemens d'harmonie, ce dont on sera convaincu en parcourant les différens accords de neuvieme donnés par le cercle, & leurs renversemens.

De même que le son *sol*, chaque point du cercle peut être point central d'un accord de neuvieme, par cette progres-

sion d'intervalles constitutifs indiquée par la Nature, comme on voit dans le cercle; chacun de ces accords de neuvieme aura un caractere différent, en raison des accords parfaits majeurs ou mineurs dont il peut être formé, & des quintes dissonnantes qu'il pourra contenir. (*Voy. le cercle, fig. 20.*)

Le son *mi* nous donnera l'accord de neuvieme *la, ut, mi, sol, si*, formé de deux accords parfaits mineurs dont il est constitutif.

Le son générateur *ut* nous donnera l'accord de neuvieme *fa, la, ut, mi, sol*.

Le son *la* nous donnera l'accord de neuvieme *, re, fa, la, ut, mi*, & *fa*, nous donnera l'accord de neuvieme *si, re, fa, la, ut*, qui contient la quinte dissonnante au grave.

Le son *re* nous donnera l'accord de neuvieme *sol, si, re, fa, la*, qui réunit en-

semble la septieme de dominante , & la la septieme sur la note sensible , la quinte dissonnante & la quinte supérieure & inférieure du son générateur.

Enfin le son *fi* nous donnera l'accord de neuvieme *mi, fol, fi, re, fa*, qui contient à l'aigu la quinte dissonnante ; il est le seul dont le son aigu n'a pas besoin , par cette raison , d'être préparé , ainsi que les autres accords de neuvieme , qui sont soumis à être préparés comme les dominantes simples.

Ils se trouvent , de même que ces accords de neuvieme , rangés dans le cercle dans leur ordre direct.

L'accord de neuvieme étant plus nombreux que l'accord de septieme , est moins susceptible d'être renversé , & a plus besoin d'être élagué , opération dans laquelle on doit être guidé par la marche des parties.

C'est toujours le son qui se présente le plus naturellement pour former le

chant d'une partie , qui doit être préféré , & qui fait le plus d'effet : il est toujours très-à-propos d'élaguer d'un accord, les sons qui ne conviennent au chant d'aucune partie.

Il n'est point d'intervalle dur dans un accord , lorsqu'il est amené par un beau chant ; tout consiste dans l'art de bien conduire les parties , & d'en préparer l'effet relativement à l'expression que le Compositeur a en vue : il doit donc bien étudier cette partie ; il verra que le caractère de l'harmonie dépend du rapprochement ou de l'éloignement des émanations du point central.

Ainsi , les premières émanations du son générateur , qui sont l'accord parfait , la quinte dissonnante , l'accord de septième , produisent une harmonie très-douce , facile à conduire , & suffisante pour les sujets simples. A mesure que ces émanations s'éloignent du point central , la

complication des sons dans les accords composés, de septième diminuée, de neuvième, de onzième, de treizième, augmente le nombre des rapports respectifs qu'ils ont entre eux, & avec le son générateur ; l'harmonie acquiert ce large & grand caractère qui réveille l'attention de l'auditeur, & le tire d'une volupté douce & tranquille, pour porter dans son cœur l'empreinte des passions fortes, que les grands effets de l'harmonie peuvent exprimer le mieux, par le moyen de ces émanations plus éloignées & très-étendues du son générateur, & par l'entrelacement des cercles & des modes que l'on parcourt, dont le caractère dépend de leur éloignement ou de leur rapprochement avec la modulation du point central, son générateur d'où l'on est parti, & dans laquelle on a fixé l'oreille dès le commencement du morceau qui renferme ces combinaisons.

L'accord de neuvieme étant élagué, est susceptible de renversement ; ainsi, en mettant la tierce à la basse de l'accord de neuvieme *ut, mi, sol, si, re*, on aura l'accord *mi, sol, si, ut, re*, qui ne seroit pas supportable étant complet, à cause des trois sons diatoniques *si, ut, re*, & qui devient très-harmonieux en élaguant le son *si*, ce qui en fait l'accord *mi, sol, ut, re*, que nous pourrions appeller accord de sixte & septieme : en élaguant le son *ut*, l'accord deviendrait un accord de septieme *mi, sol, si, re*.

Le second renversement de l'accord de neuvieme, en mettant la quinte à la basse, nous donne l'accord *sol, si, ut, re, mi*, duquel, en élaguant les deux tierces des deux accords parfaits *mi* & *si*, & ne conservant que les quintes, les trois sons principaux de l'accord, il nous donne l'accord de quinte & quarte *sol, ut, re*.

Voilà tous les renversemens dont l'ac-

52 *Explication du Système*

cord de neuvieme est susceptible, parce qu'en élaguant le son *ut*, l'accord devient un vrai accord de septieme.

Les renversemens des accords de neuvieme, qui contiennent la quinte dissonnante, produisent des accords d'un caractère singulier.

L'accord de neuvieme *mi, sol, si, re, fa* donne l'accord de sixte & septieme de dominante, *sol, si, mi, fa*, & un accord *si, mi, fa*, que nous appellerons accord de quarte & quinte dissonnante.

Le renversement de l'accord de neuvieme *si, re, fa, la, ut* donne l'accord de sixte sensible & septieme *re, fa, si, ut*, & l'accord *fa, si, ut*, que nous appellerons accord de quinte & triton.

Dans le mode mineur du cercle du son générateur *ut*, le *sol* devenant *sol^x* accidentellement, pour donner à ce mode une quinte dissonnante *sol^x, si, re*. Cette quinte dissonnante, se trouvant dans les

accords de neuvieme du cercle, leur donne un caractere particulier. Ainsi, l'accord de neuvieme *ut, mi, sol, si, re*, devenu l'accord de neuvieme *ut, mi, sol^x, si, re*, nous donne, dans son premier renversement, l'accord *mi, sol^x, ut, re*, qu'on peut appeller accord de quarte diminuée & septieme, & dans son second renversement, l'accord *sol^x, ut, re*, qu'on peut appeller accord de quarte diminuée & quinte dissonnante.

L'accord de neuvieme *mi, sol, si, re, fa*, devenu *mi, sol^x, si, re, fa*, contient les deux dominantes toniques du mode mineur. Son premier renversement nous donnera l'accord de sixte mineure & septieme diminuée *sol^x, si, mi, fa*, & son second renversement d'accord de quarte & quinte dissonnante *si, mi, fa*.

Dans l'accord de neuvieme *sol, si, re, fa, la*, devenu l'accord de neuvieme *sol^x, si, re, fa, la*, nous trouverons, pour

premier renversement, l'accord *si, ré, sol*, *la*, accord que nous appellerons de triton & septieme, & dans le second renversement, nous aurons l'accord *re, sol*, *la*, qui est encore un accord de quinte & triton.

Je ne pousserai pas plus loin les développemens de l'accord de neuvieme, on voit assez combien ils sont étendus; & sans chercher à donner des noms aux cadences de cet accord, qui doivent en avoir comme celles de l'accord de septieme, je me borne à faire voir le parti qu'on en peut tirer dans toutes ses combinaisons, qui produisent des accords pleins de caractère, dont quelques-uns sont très-durs, & en cela fort utiles pour l'expression.

Un peintre sent très-bien que les couleurs dures & sombres, lui sont nécessaires pour faire des oppositions, & exprimer les ombres dans un tableau.

C H A P I T R E X I.

De l'accord de onzieme, & de l'accord de treizieme.

ON a vu l'accord de neuvieme, formé par un son constitutif de deux accords parfaits, les faisant entendre ensemble, en faire un accord dissonnant composé.

Ainsi, le son *sol*, constitutif des deux accords parfaits *ut, mi, sol* & *sol, si, re*, dans la résolution de cet accord de neuvieme, peut se résoudre sur l'un de ces deux accords parfaits, & par leur rapport avec les autres accords parfaits faisant les autres points du cercle, peut se résoudre aussi sur eux.

Mais dans la résolution de cet accord de neuvieme *ut, mi, sol, si, re* sur *ut, mi, sol*, si l'on veut caractériser cette cadence & la déterminer sur cet accord parfait *ut, mi, sol*, on peut donner alors

la quinte dissonnante à l'accord *sol, si, re* qui lui est réuni, & l'accord de neuvième *ut, mi, sol, si, re* devient l'accord de onzième *ut, mi, sol, si, re, fa*, composé d'un accord parfait *ut, mi, sol*, & de *fa* septième de dominante *sol, si, re, fa*, accord appelé de onzième, à cause du nombre d'intervalles diatoniques que l'on compte dans cet accord du grave à l'aigu. (*Voyez fig. 34.*)

On élague ordinairement le son *mi*, inutile pour caractériser l'accord parfait *ut, mi, sol*, suffisamment représenté par son intervalle constitutif *ut, sol*, & pour éviter les deux intervalles diatoniques *re, mi, fa*, qu'il occasionne dans cet accord.

Cet accord composé étant encore plus nombreux que l'accord de neuvième, est moins susceptible d'être renversé.

Et sa résolution fixée sur *ut*, qui en est le son grave, a fait regarder cet accord,

cord, dans la pratique, comme un accord par supposition, une espece de point d'orgue qui ne pouvoit être renversé.

On s'étoit contenté de le varier, en renversant seulement l'accord de septieme qu'il contient; de sorte que cet accord, dans cette forme *ut, re, fa, sol, si*, s'appelle dans la pratique, accord de septieme superflue, & change de nom à chaque renversement de l'accord de septieme.

On voit cependant, par l'origine de cet accord, & sans rien changer à sa résolution déterminée sur *ut, mi, sol*, par la quinte dissonnante *si, re, fa*, qu'il contient, on voit qu'en l'élaguant, pour éviter la complication des dissonnances, il est encore possible de le renverser, & d'en tirer des accords d'un caractere varié par ses différens renversemens.

Ainsi, par exemple, en mettant fa tierce *mi* à la basse, on aura l'accord

98 *Explication du Système*

mi, sol, si, ut, re, fa, lequel étant élagué, donne l'accord *mi, sol, ut, re, fa*, que l'on peut appeller accord de sixte & neuvieme.

En mettant la quinte à la basse *sol, si, ut, re, mi, fa*, cet accord étant élagué, pourra nous donner l'accord *sol, ut, re, fa*, que nous appellerons accord de quarte & septieme.

Quoique la septieme *sol, si, re, fa*, réunie à l'accord parfait *ut, mi, sol*, semble fixer invinciblement sa résolution sur lui, on peut cependant s'éloigner quelquefois de cette route ordinaire, & surprendre l'oreille, qui s'attend à cette résolution, en faisant résoudre cet accord sur les points de son cercle, par des cadences qui suspendront l'effet de la cadence parfaite.

Ainsi, par l'effet de la cadence rompue, l'accord de onzieme *ut, sol, si, re, fa*, peut se résoudre sur l'accord parfait *mi*.

neur *ut, la, ut, mi* (voyez *fig. 67*) ; par l'effet de la cadence à la septieme, se résoudre sur l'accord parfait *ut, la, ut, fa* (voyez *fig. 68*) ; par l'effet de la cadence à la quarte, se résoudre sur l'accord parfait *re, fa, la, re* (voyez *fig. 69*) ; & enfin par l'effet de la cadence interrompue, se résoudre sur l'accord parfait *mi, sol, si, mi* (voyez *fig. 70*) cadence plus agréable à l'oreille, lorsqu'elle est opérée par l'accord de onzieme renversé *mi, sol, ut, re, fa* (voyez *fig. 71.*)

Dans l'entrelacement du mode majeur & du mode mineur du cercle, le *sol* devenant *sol $\sharp$* accidentellement, cet accord de onzieme *ut, sol, si, re, fa* devient l'accord *ut, sol $\sharp$, si, re, fa*, appelé accord de quinte superflue, à cause de l'intervalle *ut, sol $\sharp$* . Cet accord contenant alors la septieme diminuée *sol $\sharp$, si, re, fa*, se résout sur l'accord parfait mineur *ut, la, ut, mi*.

De même que l'accord de onzième est formé de la réunion de l'accord parfait *ut, mi, sol*, & de celui de la septième dominante *sol, si, re, fa*, en déterminant la résolution de l'accord sur *ut, mi, sol*, par la quinte dissonnante *si, re, fa*. Cette quinte dissonnante *si, re, fa* pouvant appartenir aussi à la septième sur la note sensible *si, re, fa, la*, la réunion de cette septième sur la note sensible à l'accord parfait *ut, mi, sol* donnera un accord dissonnant composé *ut, mi, sol, si, re, fa, la*, que l'on pourra appeler accord de treizième, à cause de son étendue, qui contient treize intervalles diatoniques.

Cet accord très-harmonieux, & le plus nombreux de tous, contient le cercle tout entier dans son ordre direct, & par conséquent tous les sons de l'échelle diatonique ; sa résolution est le produit entier du son générateur qui retourne à son centre.

Ainsi, il peut se résoudre non-seulement sur l'accord parfait du son générateur, mais encore sur l'accord parfait des autres points de son cercle, en suspendant l'effet de la cadence parfaite, comme on le pratique dans les autres accords dissonnans composés, par des cadences sur les différens points du cercle.

Il est très-difficile d'en tirer aucun renversement, il faudroit en élaguer une si grande quantité de sons, que cet accord ainsi mutilé perdrait entièrement son caractère. (*Voyez fig. 35.*)

L'accord de onzième *ut, mi, sol, si, re, fa*, & l'accord de treizième *ut, mi, sol, si, re, fa, la*, dont la résolution est fixée sur *ut*, peuvent être imités sur les autres accords parfaits qui font les points du cercle, par leurs dominantes simples, ou dans le mode mineur, par *fa* dominante tonique, qui nous donne l'accord de onzième *la, ut, mi, sol, si, re*, &

De même que l'accord de onzième est formé de la réunion de l'accord parfait *ut, mi, sol*, & de celui de sa septième dominante *sol, si, re, fa*, en déterminant la résolution de l'accord sur *ut, mi, sol*, par la quinte dissonnante *si, re, fa*. Cette quinte dissonnante *si, re, fa* pouvant appartenir aussi à la septième sur la note sensible *si, re, fa, la*, la réunion de cette septième sur la note sensible à l'accord parfait *ut, mi, sol* donnera un accord dissonnant composé *ut, mi, sol, si, re, fa, la*, que l'on pourra appeler accord de treizième, à cause de son étendue, qui contient treize intervalles diatoniques.

Cet accord très-harmonieux, & le plus nombreux de tous, contient le cercle tout entier dans son ordre direct, & par conséquent tous les sons de l'échelle diatonique ; sa résolution est le produit entier du son générateur qui retourne à son centre.

Ainsi, il peut se résoudre non-seulement sur l'accord parfait du son générateur, mais encore sur l'accord parfait des autres points de son cercle, en suspendant l'effet de la cadence parfaite, comme on le pratique dans les autres accords dissonnans composés, par des cadences sur les différens points du cercle.

Il est très-difficile d'en tirer aucun renversement, il faudroit en élaguer une si grande quantité de sons, que cet accord ainsi mutilé perdrait entièrement son caractère. (*Voyez fig. 35.*)

L'accord de onzième *ut, mi, sol, si, re, fa*, & l'accord de treizième *ut, mi, sol, si, re, fa, la*, dont la résolution est fixée sur *ut*, peuvent être imités sur les autres accords parfaits qui sont les points du cercle, par leurs dominantes simples, ou dans le mode mineur, par sa dominante tonique, qui nous donne l'accord de onzième *la, ut, mi, sol, si, re*, &

l'accord de treizieme *la, ut, mi, sol* **x**,
fi, re, fa, que l'on appelle, dans la pra-
tique, accord de septieme superflue & sixte
mineure.

Les autres accords parfaits du cercle
nous donnent, savoir, l'accord parfait *fa,*
la, ut, réuni à sa dominante simple *ut,*
mi, sol, fi, forme l'accord de onzieme
fa, la, ut, mi, sol, fi, & l'accord de
treizieme *fa, la, ut, mi, sol, fi, re*.

L'accord parfait mineur *re, fa, la*,
réuni à sa dominante simple *la, ut, mi,*
sol, donne l'accord de onzieme *re, fa, la,*
ut, mi, sol, & l'accord de treizieme,
re, fa, la, ut, mi, sol, fi.

L'accord parfait *sol, fi, re*, avec sa
dominante simple *re, fa, la, ut*, donne
l'accord de onzieme *sol, fi, re, fa, la,*
ut, & l'accord de treizieme *sol, fi, re,*
fa, la, ut, mi.

Enfin, l'accord parfait mineur *mi, sol,*
fi, avec sa dominante simple *fi, re, fa, la,*

donne l'accord de onzieme *mi, sol, si, re, fa, la*, & l'accord de treizieme *mi, sol, si, re, fa, la, ut*.

Tous ces accords étant composés de dominantes simples, elles doivent être préparées, & n'étant qu'une imitation de cadences, ne peuvent terminer la phrase musicale, qui ne peut être fixée que par une quinte dissonnante, en se résolvant sur le son générateur, ou sur la tonique de son mode mineur.

On élague la tierce de tous ces accords, par la raison spécifiée ci-dessus; on les trouve tous rangés dans le cercle dans leur ordre direct.



CHAPITRE XII.

Du cercle général des modes, origine de l'échelle chromatique.

LA progression des intervalles constitutifs du cercle, du seul son générateur *ut*, nous donne six quintes justes *fa*, *ut* = *ut*, *sol* = *sol*, *re* = *re*, *la* = *la*, *mi* = *mi*, *si*, & c'est le son *si*, extrême de cette progression, que l'on appelle note sensible, lequel, avec la quinte inférieure du son générateur, autre extrême de la progression, le son *fa* forme la quinte dissonnante *si*, *fa*, origine de toutes les dissonnances naturelles, qui caractérise invinciblement les deux modes du cercle qui l'a produite.

Le son *si* est regardé comme extrême de la progression ascendante, parce qu'il forme une quinte avec *fa*, autre extrême de la progression descendante; ce que ne

peut faire le son *re*, dernier son de la progression ascendante, qui ne peut donner qu'un intervalle de tierce avec *fa*, intervalle qui ne peut constituer un accord.

Si l'on veut suivre la progression des quintes justes pour la donner à la note sensible *si*, il faut hausser d'un demi-ton le *fa* naturel, & le rendre dièse pour avoir la quinte juste *si*, *fa* x; alors c'est le *fa* x qui devient note sensible, c'est le son *sol* qui devient son générateur de ce cercle, & dont la quinte inférieure *ut*, forme avec la note sensible *fa* x, la quinte dissonnante *fa* x, *ut*. (Voyez le cercle de *sol*, fig. 21.)

On voit, par cette progression ascendante, que le passage d'un cercle à l'autre, en rendant juste la quinte dissonnante, fait hausser d'un demi-ton la quinte inférieure du son générateur du cercle que l'on quitte, & donne par conséquent un intervalle de demi-ton, comme celui de

fa à *fa* $\times$, dont la suite forme l'échelle chromatique ascendante. (*Voyez fig. 20 & 21, & voyez le grand cercle des modes, fig. 32, planche dernière.*)

Le demi-ton majeur *mi, fa* devient un ton *mi, fa* $\times$, lequel étant divisé en demi-tons dans l'échelle chromatique *mi, fa, fa* $\times$, le demi-ton *mi, fa* devient alors demi-ton mineur, & le demi-ton majeur de l'échelle diatonique se trouve entre *fa* $\times$ & *sol*, son générateur; ce qui fait voir que le rapport des sons qui forment entre eux des demi-tons majeurs ou mineurs, est celui des quintes qui les produisent dans le cercle.

Si c'est à l'autre extrême de la progression descendante des quintes du cercle d'*ut* au son *fa* que l'on veut donner la quinte juste, qui est *si*^b, au lieu de *si* naturel. Cette quinte juste *fa, si*^b occasionne alors une quinte dissonnante entre *si*^b & *mi*, qui devient note sensible du cercle

de *fa* (voy. fig. 22), son générateur, & dans le cercle duquel on passe par cette progression, qui donne en descendant un demi-ton entre *fi* & *fi^b*, dont la suite forme l'échelle chromatique descendante.

Si nous suivons cette progression d'intervalles constitutifs indiquée par la Nature, comme on le voit par l'origine du cercle, & que l'on passe d'un cercle à l'autre pour former l'échelle chromatique en montant ou en descendant par intervalle de quintes, on aura cette suite de sons générateurs de cercle; en montant *ut* = *sol* = *re* = *la* = *mi* = *fi* = *fa* x = *ut* x = *sol* x = *re* x = *la* x = *mi* x = *fi* x = *fa* xx = *ut* xx, le reste est impraticable, à cause de la multitude de dieses, & en descendant, *ut* = *fa* = *fi^b* = *mi^b* = *la^b* = *re^b* = *sol^b* = *ut^b* = *fa^b* = *fi^{bb}*.

Je ne pousserai pas plus loin ces deux progressions, dont le reste est hors d'usage dans la pratique de la Musique, & prin-

cipalement à cause de la forme des instrumens à touche, tels que le clavecin.

On s'est apperçu par l'usage de cet instrument, qu'il n'y avoit qu'un intervalle presque inappréciable entre *ut* $\times$ & *re* b , entre *si* $\times$ & *ut*, & qu'en altérant d'une manière insensible chaque quinte de cette progression, on pourroit identifier ces deux extrêmes, & parcourir par ce moyen, avec la plus grande facilité, les modes des douze sons générateurs, qui sont les douze sons que contient notre échelle diatonique, divisée en demi-tons, & formant l'échelle chromatique.

Ce moyen, que l'on appelle tempérament, & dont les avantages sont infinis dans notre système, renferme alors en douze cercles tout ce que la Musique peut produire, sans avoir besoin de parcourir des modulations chargées d'une multitude de dieses ou de bémols.

Un grand cercle, contenant douze sons

générateurs de douze cercles particuliers, contiendra donc tout ce qu'il est possible de produire dans la Musique, selon notre système tempéré, en considérant, par exemple, *ut* $\times$ comme *re^b*, & réunissant, par une transition enharmonique, les deux extrêmes de la progression des intervalles constitutifs émanés du grand cercle, par la progression ascendante & descendante du point central *ut*.

Chaque son générateur de cercle produisant un mode majeur & un mode mineur, dont la tonique est la tierce au-dessous du son générateur, on compte en tout vingt-quatre modes, douze majeurs & douze mineurs.

Chacun des douze sons de l'échelle chromatique se trouvera dans le grand cercle, en qualité de son générateur de cercle, & en qualité de tonique d'un mode mineur appartenant à un autre cercle.

(Voy. fig. 32, planche dernière.)

Pour former le grand cercle des modes de l'exemple, on n'aura qu'à prendre douze intervalles constitutifs, douze quintes justes, dont les sons soient les moins chargés de dieses & de bémols, par conséquent une partie au-dessous & une partie au-dessus de notre point central *ut*, les ranger en forme de cercle; de sorte que l'un des deux extrêmes, par exemple *ut* $\times$, forme une quinte juste avec l'autre extrême de la progression, qui est *la*^b, considéré comme *sol* $\times$, l'intervalle entre *la*^b & *sol* $\times$, rendu nul & identifié par le tempérament.

Et pour procurer la facilité de suivre la progression naturelle des quintes, & faire voir quelles sont les notes différentes de nom, qui sont censées être le même son dans notre système tempéré, on pourra continuer la progression des quintes justes, en doublant & triplant le cercle; de sorte qu'on trouvera dans le petit cercle, comme

dans celui de l'exemple 32, *planche dernière*, une autre progression de douze autres sons générateurs, dont chaque son répondra à un son du grand cercle, sous un nom de notes différent. Le son générateur *re^b*, bémol répondant à *ut* X, & *fi* X répondant à *ut*.

Ce grand cercle, & le second inclus, qui est encore, comme on voit, une émanation très-étendue du point central, donnée par la succession continuelle des intervalles constitutifs, en montant & en descendant, nous donne le développement de l'entrelacement des cercles particuliers, & de leurs modes respectifs.

Chaque son générateur de cercle s'y trouve rangé dans l'ordre naturel de la progression des intervalles constitutifs; il y est successivement quinte inférieure d'un cercle, générateur d'un cercle, & quinte supérieure d'un cercle.

La tonique de son mode mineur, qui

est la tierce au-dessous de lui, y est placée dans la même progression, relativement aux autres toniques des modes mineurs des autres cercles. Chaque tonique d'accord parfait mineur s'y trouve successivement en qualité de quinte inférieure d'un mode mineur, de tonique d'un mode mineur, & de quinte supérieure d'un mode mineur.

Enfin, chaque cercle particulier s'y trouve tout entier dans son ordre naturel, en y prenant & séparant du grand cercle, les trois accords parfaits majeurs de suite dont est formé ce cercle particulier, l'accord parfait du milieu étant celui du son générateur de ce cercle.

Le cercle général nous donnant l'échelle chromatique, divise l'échelle diatonique en douze demi-tons, dont deux, comme *mi*, *fa* = *si*, *ut* du cercle d'*ut*, sont de l'échelle diatonique : on les appelle demi-tons majeurs, pour les distinguer

guer des demi-tons mineurs donnés par le passage d'un cercle à l'autre.

Ces demi-tons majeurs qui appartiennent à l'échelle diatonique, toujours placés au commencement de chaque tetracorde, sont produits dans le cercle par l'intervalle de quinte dissonnante *fi*, *fa*, que donnent les deux extrêmes de la progression des intervalles constitutifs du cercle d'*ut*, où l'on voit que le demi-ton majeur *mi*, *fa* seroit un ton entier *mi*, *fa* x, si l'extrême de la progression du cercle, le son *fi*, note sensible, portoit la quinte juste *fi*, *fa* x.

De même que le demi-ton majeur de l'autre tetracorde *fi*, *ut* seroit un ton *fi* ^b, *ut*, si l'autre extrême de la progression descendante, le son *fa*, formoit une quinte juste *fa*, *fi* ^b, au lieu de la quinte dissonnante *fa*, *fi*.

C'est cette quinte dissonnante qui nécessite, dans l'échelle diatonique du cercle,

la diminution du ton *mi*, *fa* $\times$, qui devient le demi-ton majeur *mi*, *fa*, & la diminution du ton *si*^b, *ut*, qui devient le demi-ton majeur *si*, *ut*.

C'est aussi cette quinte dissonnante *si*, *fa*, qui rend si dur l'intervalle diatonique *la*, *si*, que l'on trouve entre les deux tetracordes; en montant d'un son à son octave, comme dans l'échelle *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, où l'intervalle diatonique *la*, *si* est très-dur, parce que l'oreille ayant déjà entendu le son *fa*, s'attend à la quinte juste, qui est *si*^b, & non pas *si* naturel appartenant à la quinte dissonnante. Cela est si vrai, que le même intervalle *si*, *la*, en descendant, n'est point dur à l'oreille, parce que, en descendant l'échelle *ut*, *si*, *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *re*, *ut*, le son *si* n'a pas été précédé du son *fa*; mais alors l'intervalle *sol*, *fa*, en descendant, devient très-dur, parce que l'oreille ayant déjà entendu le *si* naturel,

desire *fa* quinte juste , son intervalle constitutif *si*, *fa* x, le *fa* x, & non pas le *fa* naturel, qui appartient à la quinte dissonnante.

Voilà pourquoi les Grecs, quand ils vouloient réunir deux tetracordes, commençoient leur échelle diatonique par la note sensible *si*, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, en mettant le tetracorde aigu le premier, & par-là évitoient la cause de la dureté de ces deux intervalles diatoniques *la*, *si* en montant, & *sol*, *fa* en descendant.

L'arrangement de cette échelle fait disparoître la dureté de cette intonation; & lorsque l'oreille entend le *fa* naturel, précédé de *si* naturel, elle y monte par un demi-ton *mi*, *fa*, qui adoucit cet intervalle produit par la quinte dissonnante; & l'on descend à *si* après avoir entendu le *fa* naturel par le demi-ton *ut*, *si*, qui adoucit de même cette intonation.

La maniere dont sont disposés ces deux

tetracordes *fi, ut, re, mi, fa, sol, la*, a un autre avantage ; c'est que le tetracorde *fi, ut, re, mi* précédant le tetracorde *mi, fa, sol, la*, caractérise invinciblement ces deux tetracordes, comme appartenant entièrement au son générateur *ut*, parce que le tetracorde *fi, ut, re, mi*, qui pourroit appartenir au cercle de *sol*, lié au tetracorde *fa^x, sol, la, fi*, ne peut être que du cercle d'*ut*, lorsqu'il est suivi du tetracorde *mi, fa, sol, la*, de même que le tetracorde *mi, fa, sol, la*, qui pourroit appartenir au cercle de *fa*, s'il étoit lié au tetracorde *la, fi^b, ut, re*, est nécessairement du cercle d'*ut*, lorsqu'il est précédé du tetracorde *fi, ut, re, mi*.

Ces différentes manieres d'arranger les tetracordes, peuvent servir non-seulement à caractériser la modulation, & à faire passer d'un cercle dans un autre, mais encore à disposer le chant de maniere à profiter de l'expression, que la quinte dis-

Tonnante peut donner aux diverses intonations de l'échelle.

Voilà le vrai principe du mécanisme, qui fait que dans la Musique le chant est rude ou mélodieux, & qu'il appartient nécessairement à tel son générateur.

C'est faute de le connoître que l'on s'égare si souvent, & que l'on donne de fausses intonations, & une mauvaise basse à un chant, qui de désagréable qu'il est, deviendrait d'une expression parfaite, si on lui donnoit les intervalles indiqués par la Nature, & la basse qui lui convient.

On voit combien l'étude de ces moyens peut être avantageuse aux Musiciens, en leur apprenant à donner à la mélodie, le caractère dont ils auront besoin pour lui faire parler le langage des passions, & la rendre tantôt rude & sauvage, en lui faisant articuler les intervalles diatoniques & les intonations causées par les quintes dissonnantes, ou la rendre tendre & vo-

luptueuse, en les évitant comme faisoient les Grecs, par l'arrangement de leurs tetracordes, arrangement qui n'a d'autre inconvénient que celui de ne pouvoir pas conduire diatoniquement d'un son à son octave, avantage que l'on pourra se procurer cependant, en les arrangeant dans leur ordre direct *mi, fa, sol, la, si, ut, re, mi*, tels que je les ai présentés dans le chapitre II; observant, lorsqu'on voudra former une mélodie douce & flatteuse, d'éviter, par la manière dont on coupera les phrases de chant, les intervalles produits par la quinte dissonnante dont j'ai parlé ci-dessus, les réservant pour les passions fortes, & passant rapidement dessus, lorsqu'on ne voudra que conduire diatoniquement un son à son octave.

Les moyens d'expression que le Musicien peut tirer de l'arrangement des sons des différens tetracordes & de leurs quintes dissonnantes, se multiplient par la facilité

qu'il a de passer de l'échelle diatonique d'un son générateur à celle d'un autre; de diviser cette échelle par l'effet du genre chromatique, d'entrelacer leurs modes majeurs & mineurs, en parcourant le grand cercle, dans lequel il trouvera chaque son de l'échelle chromatique en qualité de son générateur d'un cercle, & le même son dans le cercle d'un autre son générateur, en qualité de tonique d'un mode mineur, comme, par exemple, *ut*, son générateur du cercle d'*ut*, ou tonique du mode mineur *ut*, *mi^b*, *sol*, qui appartient au cercle de *mi^b* dans lequel il se trouve.

L'échelle chromatique ascendante, telle qu'elle est donnée par le grand cercle, en partant du point central *ut*, est *mi*, *fa*, *fa^x*, *sol*, *sol^x*, *la*, *la^x*, *si*, *ut*, *ut^x*, *re*, *re^x*, *mi*.

Et l'échelle chromatique descendante est *mi*, *mi^b*, *re*, *re^b*, *ut*, *si*, *si^b*, *la*, *la^b*, *sol*, *sol^b*, *fa*, *mi*.

Tous ces sons de l'échelle diatonique & chromatique du grand cercle, comme on voit par la progression des intervalles constitutifs, sont uniquement des harmoniques d'accords parfaits, & par-là leurs rapports sont fixés invariablement.



CHAPITRE XIII.

Du genre chromatique, du genre diatonique enharmonique, & du chromatique enharmonique.

TOUT de même que le cercle particulier nous donne l'échelle diatonique, le cercle général nous donne l'échelle chromatique, le genre diatonique enharmonique, & le chromatique enharmonique.

C'est en parcourant les modes des différens sons générateurs, devenus un des points du grand cercle, émanation très-étendue du point central ; c'est l'entrelacement de ces modes qui nous donne ces différens genres.

Le genre chromatique est celui dont l'échelle donnée par le grand cercle, produite par le passage d'un cercle à l'autre, divise l'échelle diatonique en douze demi-tons, dont deux sont pris de l'échelle

diatonique , où l'un d'eux commence chaque tetracorde.

Ce genre ne peut gueres , ainsi que les deux autres , être employé seul , & il est nécessairement mêlé avec le diatonique , sans lequel on ne peut établir un mode déterminé , & par conséquent faire connoître le son générateur du cercle où l'on est.

Mais ce genre suspendant pour un instant la marche du genre diatonique , laissant par conséquent l'oreille dans l'incertitude du mode où elle est , & de celui qui va lui succéder , fait un effet admirable dans la Musique d'expression , où le chromatique descendant , est un des grands moyens pour peindre la douleur & le désespoir.

Nous avons vu dans le chapitre précédent , que le passage d'un cercle à l'autre produisoit nécessairement un demi-ton chromatique ; les différentes progressions

par lesquelles on peut passer d'un cercle à un autre, plus près ou plus éloigné, donnent par conséquent différentes suites d'intervalles chromatiques.

Ainsi, par exemple, pour avoir une suite de demi-tons qui descendent successivement, & qui forment le chant chromatique *fa, mi, mi^b, re, re^b, ut*, il faut passer d'un son générateur à l'autre, en descendant toujours de quinte par des cadences parfaites évitées, ne prenant de chaque cercle que la septième de dominante. (*Voy. l'exemple, fig. 36.*)

Le demi-ton *fa, mi* appartient au cercle de *fa*; il est de l'échelle diatonique, & commence le tetracorde *mi, fa, sol, la*, le *mi^b* appartient au cercle de *si^b*, dont il est septième de dominante, sur lequel le cercle de *fa* a marché par mouvement de quinte en descendant: *re* appartient au cercle de *mi^b*, dont il est la note sensible; *re^b* au cercle de *la^b*, dont il est

la quinte inférieure, qui, formant la septième de dominante, se résoud sur *ut*, tierce majeure du son générateur *la^b*, sur lequel se termine cette succession, produite, comme on l'a vu, en parcourant les sons générateurs, du grand cercle par intervalles de quintes, en descendant *fa*, *si^b*, *mi^b*, *la^b*.

Le chant chromatique du second dessus de l'exemple *si^b*, *la*, *la^b*, *sol*, est aussi alternativement une note sensible, ou une septième de dominante.

Pour avoir une suite de demi-tons qui se suivent immédiatement, & qui produisent, par exemple, le chant chromatique ascendant *ut*, *ut^x*, *re*, *re^x*, *mi*, *mi^x*, il faut passer d'un son générateur à l'autre, par un mouvement alternatif, en descendant de tierce mineure & de quinte, chaque son générateur portant l'accord parfait. (Voy. l'exemple, fig. 37.)

Ut appartient au cercle d'*ut*, qui des-

cend de tierce mineure sur le cercle de *la*, auquel appartient *ut*♯. Ce cercle descendant de quinte sur celui de *re*, produit le son *re*, dont le cercle descendant de tierce mineure sur celui de *si*, donne le *re*♯, *fa* dix & septieme majeure. Le cercle de *si* descendant de quinte sur celui de *mi*, nous donne le son *mi* & le *mi*♯; diese appartient au cercle d'*ut*♯, sur lequel celui de *mi* est descendu par intervalle de tierce mineure.

L'entrelacement du mode mineur & du mode majeur, par l'effet du diese accidentel que produit l'accord parfait donné à *fa* quinte supérieure *mi*, *sol*♯, *si*, produit, sans sortir du cercle, deux intervalles chromatiques ascendants ou descendants, *sol*, *sol*♯, *la*, ou *la*, *sol*♯, *sol*. Ce moyen, joint à celui du passage d'un cercle à l'autre, fournit des suites de chant chromatique plus étendus, que je n'ai pas besoin de détailler plus amplement.

Ce que j'en ai dit suffira pour faire trouver, dans le grand cercle, tous les différens moyens très-nombreux, par lesquels on peut produire le chant chromatique, qu'il ne faut pas confondre avec quelques intervalles chromatiques qui ne tiennent point à l'harmonie.

Ils se rencontrent quelquefois mêlés avec le chant diatonique, par l'effet des notes de supposition qui divisent un intervalle diatonique en deux intervalles chromatiques, & ne tiennent qu'à l'agrément du chant, qui les emploie pour faire ce qu'on appelle des feintes.

Ce qui les suit, ou ce qui les précède en fait connoître aisément l'origine, & maintient l'ordre du cercle altéré un instant par ces notes de goût.

Dans l'échelle chromatique, les demitons qui divisent cette échelle en douze intervalles ne sont point égaux, puisqu'il s'en trouve deux pris de l'échelle diato-

nique, qui se trouvent au commencement de chaque tetracorde en montant.

La succession de deux de ces demi-tons, qu'on appelle dans la pratique demi-tons majeurs, réunis, forme un intervalle qui ne peut être admis dans le genre diatonique, & qui est plus grand qu'un ton de l'échelle diatonique, d'un espace incommensurable, appelé quart de ton enharmonique.

La succession de ces deux demi-tons, appelée, par cette raison, diatonique enharmonique, parce que les deux demi-tons qui la produisent sont tirés de l'échelle diatonique, forme le genre diatonique enharmonique que l'on trouve dans le grand cercle par l'entrelacement des cercles, par intervalle de tierce majeure, cette marche d'harmonie faisant succéder au demi-ton majeur qui commence un tetracorde, un autre demi-ton majeur qui commence le tetracorde d'un autre cercle; (voyez

l'exemple, *fig. 38*), où le chant diatonique enharmonique *fi, ut, re^b, ut, fi*, est produit par le demi-ton *fi, ut*, appartenant au cercle d'*ut*, du tetracorde *fi, ut, re, mi*.

Le cercle d'*ut* descendant de tierce majeure sur celui de *la^b*, donne le demi-ton *ut, re^b*, commençant le tetracorde *ut, re^b, mi^b, fa*. La même progression, en montant de tierce majeure, donne le diatonique enharmonique descendant *re^b, ut, fi*; le demi-ton *re^b, ut*, appartenant au cercle de *la^b*, qui montant de tierce majeure sur celui d'*ut*, donne le demi-ton majeur *ut, fi*.

On peut produire aussi ce genre, en entrelaçant le mode majeur avec le mode mineur, dont la note sensible, fournit accidentellement un demi-ton majeur de plus dans le cercle par sa quinte dissonnante.

De sorte qu'en passant d'un son géné-
rateur

rateur à l'autre, en descendant d'un ton, & remontant d'un demi-ton, on aura le chant diatonique enharmonique *sol^x, la, si^b, ut^b*.

Le demi-ton majeur *sol^x, la* appartenant au cercle d'*ut*; le second, *la, si^b*, au cercle de *si^b*; le troisième, *si^b, ut^b*, au cercle d'*ut^b* (voyez l'exemple, *fig. 39.*), où le chant diatonique enharmonique est produit par la succession des sons générateurs *ut, si^b, ut*.

Un ton de l'échelle diatonique, ne pouvant être divisé en deux demi-tons parfaitement égaux, puisqu'en parcourant les modes, & les sons générateurs du grand cercle, le même demi-ton se trouve ou majeur ou mineur, en raison de la progression des intervalles constitutifs, ou des quintes dissonnantes qui le produisent, il résulte de la division de l'échelle diatonique en douze demi-tons, que si la succession de deux demi-tons majeurs

forme un ton plus grand , d'un quart de ton enharmonique , la succession de deux demi-tons mineurs , complément du demi-ton majeur , doit former un ton moindre d'un quart de ton enharmonique ; qu'un ton de l'échelle , par conséquent ne peut être admis dans le genre diatonique.

Ce genre s'appelle chromatique enharmonique , parce que les demi-tons dont il est formé , sont pris du genre chromatique.

Pour produire ce genre , il faut passer d'un cercle à l'autre , de manière à éviter le demi-ton majeur , & par une succession immédiate de demi-tons mineurs , comme le chant chromatique enharmonique de l'exemple. (*Voyez fig. 40.*)

Ce chant *mi^b* , *mi[♯]* , *mi^x* est produit en descendant deux fois de tierce mineure d'un cercle à l'autre , & montant une fois de tierce majeure. Le premier *mi^b* étant du cercle de *mi^b* , qui descend de tierce

mineure sur celui d'*ut*, qui donne le *mi* $\sharp$.
Le cercle de *la*, sur lequel celui d'*ut*
descend de tierce mineure, donne en-
core le *mi* $\sharp$, qui monte sur le *mi* $\times$ par
le passage du cercle de *la* à celui d'*ut* $\times$,
par intervalle de tierce majeure.

Dans notre système tempéré, il n'y a
de ces trois genres, que le chromatique
qui soit praticable, étant mêlé au genre
diatonique, nécessaire, pour établir la mo-
dulation du son générateur.

Quant aux deux autres, étant formés
d'intervalles inappréciables, & infiniment
difficiles à entonner par la voix la plus
juste, & encore plus par les instrumens,
ils sont absolument hors d'usage, & in-
exécutables sur les instrumens à clavier,
où le tempérament les fait totalement
disparoître.



CHAPITRE XIV.

Des modes en général, des transitions.

C'EST dans l'entrelacement des modes, & dans le caractère de chacun d'eux en particulier, provenant des différentes progressions par lesquelles on y est parvenu, en partant du point central, que sont les grands moyens de la Musique pour affecter le cœur & peindre les passions.

C'est au génie du Compositeur à se frayer une route dans un champ si étendu.

C'est en étudiant les partitions, les bons modèles en ce genre, en consultant la Nature, que l'on apprendra l'art de moduler, & de passer savamment & avec grace, d'un cercle, d'un mode à l'autre, dont le caractère dépend non-seulement de la place qu'ils occupent, respectivement, dans le grand cercle, mais encore du diapason des voix, & des cordes plus ou moins

sonores, des voix & des instrumens que l'on veut employer. Le même mode, qui est gai & brillant, lorsqu'on y est conduit par la progression ascendante, est triste & pathétique lorsqu'on y va par une progression descendante. Le mode majeur de *fa* est gai & brillant, lorsqu'on y arrive en partant du mode de *si^b*; le même mode est triste & pathétique après le mode majeur d'*ut*, étant mineur *fa*, *la^b*, *ut*, du cercle de *la^b*, est encore plus triste & pathétique, parce que le mode d'*ut* majeur y descend par une progression de tierce, progression moins naturelle que celle de quinte.

La première émanation du point central, étant *fa* réunion avec ses harmoniques, qui forment l'accord parfait.

Sa seconde émanation est *sa* faculté de produire deux accords parfaits, étant constitutif de l'un comme son générateur, & de l'autre, comme son de *sa* quinate.

Ainsi, le son *ut*, point central, nous donne la succession des deux accords parfaits *fa, la, ut, mi, sol*, dans laquelle on trouve *ut, sol*, intervalle constitutif du cercle & du mode majeur, & *la, mi*, intervalle constitutif du mode mineur.

C'est cette marche par quintes, & par tierces majeures & mineures, indiquée par la Nature, & donnée par l'entrelacement des intervalles constitutifs, qui composent le cercle; c'est cette marche, qui est la plus naturelle pour passer d'un cercle à l'autre.

Dans la succession des sons, qui composent les accords de ces différens points du cercle, on trouve toujours la liaison, indiquée par la Nature, dans la succession des deux accords parfaits dont nous venons de parler, & qui est toujours la preuve & le moyen d'une bonne transition.

En suivant ce principe, on verra, d'après la progression des deux accords par-

faits *fa*, *la*, *ut*, *mi*, *sol*, donnés par le son constitutif *ut*, qu'en partant du cercle d'*ut*, les deux qui se présentent le plus naturellement, sont le cercle de *sol*, & celui de *fa*, par un mouvement ascendant ou descendant de quinte, le plus parfait des mouvemens, puisque le son générateur où l'on va, étoit un des sons constitutifs de l'accord parfait du son générateur que l'on quitte. (*Voy. fig. 41 & 42.*)

Après ce mouvement de quinte, le plus naturel, est celui de tierce mineure en descendant, qui donne le mode mineur, en restant dans le même cercle. Le son générateur & *fa* dix & septieme majeure, font liaison, dans ce passage, à la tonique du mode mineur *la*, *ut*, *mi*, dont *fa* dix & septieme majeure de l'accord parfait majeur, devient son constitutif de l'accord parfait mineur. (*Voy. fig. 43.*)

Ainsi, le son générateur *ut*, donnant le

134 *Explication du Système*

Ainsi, le son *ut*, point central, nous donne la succession des deux accords parfaits *fa, la, ut, mi, sol*, dans laquelle on trouve *ut, sol*, intervalle constitutif du cercle & du mode majeur, & *la, mi*, intervalle constitutif du mode mineur.

C'est cette marche par quintes, & par tierces majeures & mineures, indiquée par la Nature, & donnée par l'entrelacement des intervalles constitutifs, qui composent le cercle; c'est cette marche, qui est la plus naturelle pour passer d'un cercle à l'autre.

Dans la succession des sons, qui composent les accords de ces différens points du cercle, on trouve toujours la liaison, indiquée par la Nature, dans la succession des deux accords parfaits dont nous venons de parler, & qui est toujours la preuve & le moyen d'une bonne transition.

En suivant ce principe, on verra, d'après la progression des deux accords par-

faits *fa*, *la*, *ut*, *mi*, *sol*, donnés par le son constitutif *ut*, qu'en partant du cercle d'*ut*, les deux qui se présentent le plus naturellement, sont le cercle de *sol*, & celui de *fa*, par un mouvement ascendant ou descendant de quinte, le plus parfait des mouvemens, puisque le son générateur où l'on va, étoit un des sons constitutifs de l'accord parfait du son générateur que l'on quitte. (*Voy. fig. 41 & 42.*)

Après ce mouvement de quinte, le plus naturel, est celui de tierce mineure en descendant, qui donne le mode mineur, en restant dans le même cercle. Le son générateur & *fa* dix & septieme majeure, font liaison, dans ce passage, à la tonique du mode mineur *la*, *ut*, *mi*, dont *fa* dix & septieme majeure de l'accord parfait majeur, devient son constitutif de l'accord parfait mineur. (*Voy. fig. 43.*)

Ainsi, le son générateur *ut*, donnant le

mode mineur de *la*, le son générateur *sol*, donnant celui de *mi* mineur (*voyez fig. 44.*), & le son générateur *fa*, donnant celui de *re* mineur (*voyez fig. 45.*), la seule progression par quinte du cercle d'*ut*, à celui de *sol*, ou à celui de *fa*, suffit pour passer dans le mode des six points du cercle, des six accords parfaits majeurs ou mineurs *ut, mi, sol = mi, sol, si = sol, si, re = re, fa, la = fa, la, ut = la, ut, mi*, que l'on trouve rangés dans le cercle dans leur ordre direct.

La dix & septieme majeure *mi*, de l'accord parfait du son générateur, pouvant devenir son constitutif de l'accord parfait *la, ut, mi*, du son générateur du cercle de *la*, faisant liaison dans cette transition, donne le moyen de passer dans ce cercle, par intervalle de tierce mineure en descendant. (*Voyez fig. 46.*)

Et le même son *mi*, devenant son générateur du cercle de *mi*, dont l'accord

parfait est *mi*, *sol* x, *fi*, donne le moyen de passer dans ce cercle, par mouvement de tierce majeure en montant, le *mi* faisant liaison dans ces deux transitions.

(Voyez fig. 47.)

Le cercle de *la* donne le mode mineur *fa* x, *la*, *ut* x, & le cercle de *mi* donne le mode mineur *ut* x, *mi*, *sol* x.

Le son générateur *ut*, devenant dix & septieme majeure, & faisant liaison dans l'accord parfait majeur *la*^b, *ut*, *mi*^b, donne lieu de passer dans le cercle de *la*^b, par mouvement de tierce majeure en descendant (voyez fig. 48.), le cercle de *la* donne le mode mineur *fa*, *la*^b, *ut*.

Le son générateur *ut*, montant de tierce mineure sur le cercle de *mi*^b, dont l'accord parfait est *mi*^b, *sol*, *fi*^b, fournit une liaison avec cet accord par le son constitutif *sol*, qui devient dix & septieme majeure de l'accord parfait *mi*^b, *sol*, *fi*^b. Ce cercle donne le mode mineur

ut, mi^b, sol. (Voyez *fig. 49*, & le grand cercle, *fig. 32*, planche dernière.)

Voilà les progressions les plus naturelles, pour passer d'un cercle à l'autre, en parcourant le grand cercle, par mouvement de quinte en montant, ou de quinte en descendant, qui est la même chose que de quarte en montant, ou en descendant.

De tierce majeure en montant, ou en descendant, ou de tierce mineure, en montant ou en descendant, qui est la même chose que le mouvement par sixtes.

Passer d'un cercle à l'autre, en prenant son mode majeur ou mineur, est la même chose; ainsi l'on voit bien que le passage du mode majeur d'*ut*, au mode mineur *ut, mi^b, sol*, est comme si l'on passoit par mouvement de tierce mineure, du cercle d'*ut*, à celui de *mi^b*, à qui appartient ce mode mineur; & le passage du mode d'*ut* mineur *ut, mi^b, sol* au mode

mineur de *fa* = *fa*, *la^b*, *ut*, doit être regardé comme un mouvement de quinte, entre le cercle de *mi^b*, & celui de *la^b*, à qui appartient le mode mineur *fa*, *la^b*, *ut*.

Un accord parfait mineur, que l'on rend majeur, est un mouvement de tierce mineure entre les cercles en descendant.

Nous venons de faire voir, comme on peut, dans le grand cercle, passer d'un cercle à l'autre par mouvement de quinte en montant, & en descendant, qui est la même chose que par quarte.

Par mouvement de tierce majeure & mineure, en montant, & en descendant, qui est la même chose que par sixtes, toutes transitions qui donnent la liaison.

Ainsi, du cercle d'*ut*, nous avons passé à celui de *fa*, de *sol*, de *la*, de *mi*, de *la^b*, de *mi^b*, tous modes majeurs, dont les cercles nous donnent les modes mineurs de *la*, de *re*, de *mi*, de *fa*, de *ut* x, de *fa*, de *ut*.

On peut passer encore du cercle d'*ut*, à ceux qui se trouvent à la distance plus éloignée, & moins naturelle, de seconde en montant, & en descendant, qui est la même chose que par intervalle de septieme; & enfin par intervalle chromatique, de demi-ton en montant, & en descendant.

Le moyen le plus simple & le plus naturel, pour opérer ces transitions sans blesser l'oreille, est de passer par un cercle intermédiaire, dont on ne fait, si l'on veut, que frapper un accord.

Ainsi, pour passer par un intervalle diatonique, en descendant, du cercle d'*ut* à celui de *si^b*, on pourra opérer cette transition, d'une manière très-simple, en passant par le cercle de *fa*, sur le son générateur duquel on peut, au lieu de l'accord parfait, placer la septieme de dominante *fa*, *la*, *ut*, *mi^b*, qui par une cadence parfaite évitée, suivie d'une cadence parfaite, vous conduit de suite du

cercle d'*ut* au cercle de *si^b*, par un mouvement répété de quinte en descendant, & donne par conséquent la liaison, dans cette transition, & le mode de *sol* mineur. (*Voyez figure 50.*) Il est bon d'observer, que le meilleur moyen, pour fixer l'oreille sur un accord parfait, étant d'y arriver par un acte de cadence parfaite, il fera toujours très-avantageux, dans toutes les transitions, de faire précéder, tant qu'on le pourra, l'accord parfait de la tonique, où l'on va, de sa septieme de dominante; laquelle se résolvant sur l'accord parfait, sur lequel s'opere la transition, a l'avantage, par l'effet de la quinte dissonnante qu'elle contient, & qui peut paroître sans préparation, d'annoncer à l'oreille le nouveau cercle, auquel appartient cet accord.

Le passage par un cercle intermédiaire par marches consonnantes, ou cadences, peut lier les modes les plus éloignés, le

cercle intermédiaire de *mi*, peut faire passer par intervalle de demi-ton en descendant, du cercle d'*ut* à celui de *si*, par un mouvement de tierce majeure, & ensuite de quinte en montant; dans le premier, le son *mi* faisant liaison, & dans le second, le *si*. (*Voy. fig. 51.*)

On peut y passer aussi, par le cercle intermédiaire de *sol*, qui peut monter ensuite par mouvement de tierce majeure, sur celui de *si*, le son *sol* faisant liaison dans la première progression, & *si* dans la seconde.) *Voy, fig. 52.*)

Pour passer du cercle d'*ut* par un intervalle diatonique, à celui de *re*, le cercle de *sol* peut servir d'intermédiaire, & passer du cercle d'*ut* à celui de *re*, par mouvement répété de quinte en montant, *sol* faisant liaison dans le premier, & *re* dans le second. (*Voy. fig. 53.*)

On peut opérer la même transition, en passant par le cercle de *la*, par mou-

vement de tierce mineure, & ensuite par mouvement de quinte, en descendant sur *re*, le son *mi* faisant liaison dans le premier, & *la* dans le second. (*Voy. fig. 54.*)

Le passage d'*ut* au cercle de *re^b*, par intervalle chromatique, peut s'opérer, en descendant de tierce majeure, sur le cercle intermédiaire de *la^b*, dans lequel *ut* fait liaison, & ensuite par mouvement de quinte, en descendant, sur celui de *re^b*, dans lequel le son *la^b* fait liaison. Par cette marche d'harmonie consonnante, répétée sur chaque son de la gamme, on peut la parcourir toute entière, en montant ou en descendant, par une succession chromatique, qui, par l'effet du genre enharmonique, peut vous transporter dans les modes les plus éloignés. (*Voy. fig. 55.*)

Le passage d'*ut* au cercle d'*ut^x*, peut s'opérer par le cercle intermédiaire de *mi*, sur lequel on fait un mouvement de tierce majeure en montant; & ensuite par un

144 *Explication du Système*

mouvement de tierce mineure en descendant, on passe dans le cercle d'*ut* X, le son *mi* faisant liaison dans le premier, & *sol* X dans le second. (*Voy. fig. 56.*)

Ce cercle se liant à celui de *fa* X, par un mouvement de quinte en montant, donne encore le moyen d'y passer en partant du cercle d'*ut*, par le moyen de ces deux cercles intermédiaires.

On peut aussi passer du cercle d'*ut* à celui de *fa* X, par un mouvement répété de tierce mineure en descendant, passant par le cercle intermédiaire de *la*, le son *mi* faisant liaison dans le premier, *ut* X dans le second. (*Voy. fig. 57.*)

Enfin le passage du cercle d'*ut*, à celui de *sol* X, par intervalle de quinte superflue, peut s'opérer, par un mouvement répété de tierce majeure en montant, le premier sur le cercle intermédiaire de *mi*, qui fait liaison, & qui passe, par mouvement de tierce majeure, sur celui de

de *sol* x, qui fait liaison dans cette transition. (*Voy. fig. 58.*)

En jettant les yeux sur le grand cercle, on verra non-seulement la marche des transitions dont je viens de parler, qui sont les plus naturelles, mais encore celle d'une infinité d'autres, que l'on trouvera facilement par le principe de la liaison, & par le moyen des cercles intermédiaires, avec lesquels il n'est point de cercles & de modes que l'on ne puisse enchaîner : en parcourant le grand cercle, par des cadences évitées ou parfaites, on y trouvera, avec la plus grande facilité, les rapports respectifs qu'ils ont entre eux & avec le point central.

La note sensible *si*, introduite dans le cercle de *mi*^b pour donner à son mode mineur *ut*, *mi*^b, *sol*, sa quinte dissonnante *si*, *fa*, qui rend dominante tonique de ce mode mineur ; la dominante simple *sol*, *si*^b, *re*, *fa*, devenue septieme de domi,

146 *Explication du Système*

nante *sol*, *si*, *re*, *fa*, donne la facilité de résoudre cette septieme de dominante à volonté, ou sur l'accord parfait de son cercle *ut*, *mi*, *sol*, ou sur l'accord parfait mineur *ut*, *mi^b*, *sol*, du cercle de *mi^b*, & procure la facilité de passer dans l'un ou dans l'autre cercle, par le moyen de la cadence parfaite de la septieme de dominante. (*Voyez fig. 75.*)

Le même moyen peut conduire du cercle d'*ut* à celui de *la*, la septieme de dominante *mi*, *sol* $\times$, *si*, *re* pouvant se résoudre indifféremment, ou sur l'accord parfait mineur *la*, *ut*, *mi* du cercle d'*ut* ou sur l'accord parfait majeur *la*, *ut* $\times$, *mi* du cercle de *la*, que l'on peut lier encore, par ce moyen, au cercle de *mi^b*.

Les autres cadences de la septieme de dominante *sol*, *si*, *re*, *fa*, peuvent aussi faire passer dans différens cercles, comme on voit dans les exemples suivans, 76, 77, 78 & 79, dans lesquels on a substitué

un accord parfait majeur à un accord parfait mineur, & un accord parfait mineur à un accord parfait majeur, que devoit porter le point du cercle d'*ut*, sur lequel se fait la résolution de la septieme de dominante. Ainsi, la cadence interrompue de *sol*, *si*, *re*, *fa* sur *mi*, *sol* x, *si*, au lieu de *mi*, *sol*, *si*, fait passer du cercle d'*ut* à celui de *mi*. (*Voyez fig. 76.*) La cadence rompue de *sol*, *si*, *re*, *fa* sur l'accord parfait majeur *la*, *ut* x, *mi*, au lieu de *la*, *ut*, *mi*, fait passer du cercle d'*ut* dans celui de *la*. (*Voy. fig. 77.*) Par le même moyen, la cadence à la quarte de *sol*, *si*, *re*, *fa* sur *re*, *fa*, *la*, étant résolue sur l'accord parfait majeur *re*, *fa* x, *la*, fait passer du cercle d'*ut* dans celui de *re*. (*Voy. fig. 78.*) Et si l'on rend les trois accords parfaits majeurs dominantes toniques, par des cadences évitées, on pourra passer dans plusieurs cercles différens. Enfin, la résolution de la dominante

tonique *sol, si, re, fa*, par la cadence à la septieme sur l'accord parfait majeur *fa, la, ut*, étant faite sur l'accord parfait mineur *fa, la^b, ut*, fait passer du cercle d'*ut* à celui de *la^b*, à qui appartient cet accord parfait mineur. (*Voy. fig. 79.*) On pourra, si l'on veut, fixer la modulation dans tous ces nouveaux cercles par les moyens que j'ai indiqués pour cet objet.

Ces cadences de la septieme de dominante *sol, si, re, fa*, des exemples ci-dessus, pourront étonner l'oreille, qui, préoccupée de la quinte dissonnante *si, fa* que contient cette septieme de dominante, s'attend à un accord parfait du cercle d'*ut* annoncé par cette quinte dissonnante : mais la licence par laquelle on opere cette transition ne peut la blesser, parce que chaque point du cercle d'*ut*, sur lequel devoit se faire la résolution de ces cadences, conserve son intervalle

constitutif, sa quinte, & que le changement qui transporte l'accord hors du cercle, en le rendant majeur de mineur qu'il devoit être, ou mineur, de majeur qu'il seroit dans le cercle d'où l'on sort, n'est opéré que sur la tierce de l'accord; intervalle qui peut varier, sans ôter à l'intervalle constitutif son caractère d'accord parfait, comme je le fais voir dans le chapitre premier; & l'accord conservant son harmonique principal, sa quinte, qui satisfait essentiellement à sa marche dans le cercle; par cette route détournée, peut faire entendre à l'oreille, sur sa tierce, un nouveau son auquel elle ne s'attendoit pas, & qui appartient à l'échelle du cercle dans lequel la modulation se trouve transportée, transition qu'elle admet sans peine, pourvu qu'elle soit faite à propos & bien amenée.

Ce moyen peut s'appliquer à toutes sortes de cadences des différens accords

composés , & par-là multiplier à l'infini les moyens de transition, en rendant majeur un accord parfait mineur , ou mineur, un accord parfait majeur , sur lequel se fait un acte de cadence quelconque ; ce qui peut , de mille manieres , varier les effets de l'harmonie ; mais en observant que les cadences de la septieme de dominante sur les points de son cercle, qui sont des émanations prochaines du point central ; par l'effet des transitions proposées ci-dessus , ainsi que pour les autres cadences , deviennent alors des émanations très-éloignées de ce point central, à moins que rentrant promptement dans le cercle , d'où l'on étoit sorti , & dont la modulation étoit dénaturée pour un instant par l'effet de ces transitions , on puisse les regarder comme des feintes de modulation , souvent employées dans la Musique. Le compositeur peut pratiquer ces différentes marches d'harmonie lors-

que le dessein du morceau permet, ou que l'expression exige, que la modulation soit vague & indéterminée, & se servir avec avantage du caractère qui résulte des combinaisons de l'harmonie, produites par des émanations plus prochaines ou plus éloignées du point central.

A ce moyen naturel, on pourra joindre encore le moyen artificiel des transitions enharmoniques, dont je parlerai dans le chapitre suivant.

Les moyens, pour passer d'un cercle à l'autre, par les deux marches consonnantes & dissonnantes, que j'ai employées entre les points du cercle particulier, sont les mêmes dans le cercle général, où l'on ne peut passer d'un son générateur, d'un mode à un autre, que par deux marches différentes, la marche par consonnances, qui est le passage d'un accord parfait à un autre accord parfait.

Et la marche par dissonnances, qui

consiste en cadences d'un accord dissonnant résolu sur un accord parfait, ou en suites de plusieurs accords dissonnans qui se succèdent par des cadences évitées, jusqu'à ce qu'elles soient enfin résolues sur un accord parfait qui doit terminer la dernière cadence.

On peut opter entre ces deux marches, dont l'emploi dépend le plus souvent du Musicien, qui se sert de ces différens moyens, selon son goût & son génie; il est seulement nécessaire d'observer, qu'après avoir passé à l'accord parfait d'un son générateur de cercle, ou à la tonique de son mode mineur. Ce son générateur ne pourra être regardé comme point central d'un cercle, comme tonique d'une modulation, soit mineure, soit majeure, qu'après qu'on aura entendu l'accord parfait de sa quinte supérieure; celui de sa quinte inférieure, & la cadence parfaite de la septième de dominante, qui contient

la quinte dissonnante de cette tonique, en se résolvant sur son accord parfait, moyens fondés sur la formation du cercle par le développement de l'intervalle constitutif du son générateur, qui fait voir que pour établir le son *ut*, son générateur d'une modulation, il faut, pour fixer l'oreille dans sa modulation majeure, faire entendre, avec son accord parfait successivement, celui de sa quinte supérieure *sol*, *si*, *re*, celui de sa quinte inférieure *fa*, *la*, *ut*, & la cadence parfaite de sa septieme de dominante *sol*, *si*, *re*, *fa*, contenant la quinte dissonnante de son cercle *si*, *re*, *fa*.

Et dans sa modulation mineure sur l'accord parfait mineur *la*, *ut*, *mi*, il faut de même fixer l'oreille sur cette modulation, en faisant entendre l'accord parfait majeur de sa quinte supérieure *mi*, *sol*, *si*, l'accord parfait de sa quinte inférieure *re*, *fa*, *la*, & la cadence par-

154 *Explication du Système*

faite de la septieme de dominante *mi*, *sol* x, *fi*, *re*, contenant la quinte dissonnante *sol* x, *fi*, *re*, & encore mieux la cadence parfaite de la septieme diminuée *sol* x, *fi*, *re*, *fa*, qui contient les deux quintes dissonnantes des deux modes réunies *sol* x, *fi*, *re* = *fi*, *re*, *fa*.

Tous les points du grand cercle, sur lesquels, en le parcourant, on ne fera entendre qu'un accord parfait, ne peuvent être regardés comme sons générateurs, ou toniques d'un mode; ils sont, entre les modulations, des points intermédiaires qui servent à l'enchaînement des modes, & sont par conséquent appelés notes censées toniques, dénomination en usage dans la pratique.

Quoique ces notes censées toniques, qui ne sont que des points d'un cercle, paroissent être un hors d'œuvre dans la Musique, en laissant pour un instant le mode indéterminé. On sent combien elles

Servent dans l'harmonie comme points intermédiaires, pour adoucir, suspendre & enchaîner les modes, en servant à les lier dans les transitions les plus dures & les plus éloignées, moyens très-utiles dans la Musique, mais dont on n'abuse que trop souvent.

Les transitions les plus savantes ne peuvent faire un bon effet, que lorsqu'elles servent à la variété & à l'expression; lorsque, conduites par le goût, elles sont amenées par un beau chant.

C'est en étudiant les partitions des grands maîtres qu'on apprendra à en faire usage, & qu'on verra avec étonnement la prodigieuse fécondité de leur génie, qui a su, le plus souvent, produire de très-beaux chants, & les plus variés, par une seule modulation, & sans sortir du cercle.

Si l'on veut connoître toute l'étendue des combinaisons d'harmonie que peut produire un seul cercle, dans les deux

156 *Explication du Système*

modes qu'il contient , on n'aura qu'à parcourir le chapitre XX, de l'énumération des accords, qui renferme tous les accords produits par le cercle du son générateur *ut*, auquel on pourra ajouter encore toutes les feintes de modulation que l'on peut pratiquer sur des notes censées toniques appartenantes à d'autres cercles ; les accords par suspension, & les combinaisons d'harmonie que la suspension peut produire par l'effet des notes supposées. *Voyez* les chapitres XVIII & XIX.



CHAPITRE XV.

Des transitions enharmoniques.

LA septieme diminuée, formée, comme nous l'avons vu, de deux quintes dissonnantes réunies, étant composée de trois tierces mineures, considérées dans le système tempéré comme parfaitement égales, offre dans tous ces renversemens les mêmes intervalles dans un ordre direct.

De sorte qu'en changeant seulement le nom de la note qui fait l'intervalle de seconde superflue, pour la regarder comme une tierce mineure, les quatre renversemens de l'accord de septieme diminuée *sol x, si, re, fa*, présenteront quatre septiemes diminuées différentes dans un ordre direct; savoir, *sol x, si, re, fa*, septieme diminuée, dans son premier renversement

si, re, fa, sol x, pris pour *si, re, fa, la^b*,

158 *Explication du Système*

re, fa, sol^x, si, pris pour *re, fa, la^b, ut^b, fa, sol^x, si, re*, pris pour *fa, la^b, ut^b, mi^b_b*.

Ces quatre septiemes diminuées, appartenant à quatre différens cercles. On voit que l'accord de septieme diminuée *sol^x, si, re, fa*, peut se résoudre dans les quatre cercles à qui appartiennent les quatre septiemes diminuées qui peuvent le représenter.

Ainsi, elle peut se résoudre non-seulement sur la tonique de l'accord parfait mineur *la, ut, mi*, du cercle d'*ut*, mais encore sur celui de *mi^b*, dont l'accord parfait mineur est *ut, mi^b, sol = si, re, fa, sol^x*, étant pris alors pour *si, re, fa, la^b*.

Re, fa, sol^x, si, étant pris pour *re, fa, la^b, ut^b*, peut se résoudre sur l'accord parfait mineur, *mi^b, sol^b, si^b*, du cercle de *sol^b*. Lequel cercle étant pris sous des noms de notes différens pour le cercle de *fa^x = re, fa, sol^x, si*, étant pris alors pour *ut^{xx}, mi^x, sol^x, si*. Cette sep-

tieme diminuée conduit au mode mineur *re^x*, *fa^x*, *la^x*.

Enfin *fa*, *sol[♯]*, *si*, *re* étant pris pour *fa*, *la^b*, *ut^b*, *mi^{bb}*, au lieu de se résoudre dans le cercle d'*ut*, peut se résoudre dans le cercle de *si^b*, & sur la tonique de son mode mineur *sol^b*, *si^b*, *re^b*.

Ou sous des noms de notes différens, dans le cercle de *la*, & sur la tonique de son mode mineur *fa^x*, *la*, *ut^x*. La septieme diminuée *fa*, *sol[♯]*, *si*, *re*, prise alors pour *mi^x*, *sol[♯]*, *si*, *re*, septieme diminuée du cercle de *la*.

Tous ces sons qui, dans notre système tempéré, & sur le clavier des instrumens à touche, nous paroissent être les mêmes, dans la progression des intervalles constitutifs, different entre eux d'un intervalle presque inappréiable, que l'on appelle quart de ton enharmonique. D'où vient la dénomination de ces transitions, que l'on appelle enharmoniques, par les-

quelles, regardant cet intervalle comme nul, on regarde un *la^b* comme étant un *sol* $\times$, un *si* $\times$ comme étant un *ut*.

Ce moyen purement artificiel n'est point dans la nature, mais il peut, dans des cas extraordinaires servir, à l'expression, & varier les effets de la Musique, en liant subitement les modes les plus éloignés. On peut encore étendre ce moyen, & augmenter le nombre de ces transitions, en opérant la résolution de la septieme diminuée, sur un accord parfait majeur, à l'imitation de la cadence que cet accord peut faire, sur l'accord parfait majeur que porte accidentellement la quinte supérieure du mode mineur. Comme, par exemple, la résolution de la septieme diminuée *re* $\times$, *fa* $\times$, *la*, *ut*, sur *mi*, *sol* $\times$, *si*, quinte supérieure du mode mineur *la*, *ut*, *mi* du cercle d'*ut*.

Marche que l'on peut varier encore, en faisant porter, au lieu de l'accord parfait

fait

fait majeur, la septieme de dominante à cette tonique intermédiaire qui par une cadence évitée, peut vous transporter dans plusieurs autres cercles.

De sorte qu'il n'est point de modes que l'on ne puisse lier avec le secours des transitions enharmoniques, par la facilité que l'on a de considérer la septieme diminuée dans tous ces renversemens, & sous des noms de notes différens comme autant de septiemes diminuées différentes, appartenant à différens cercles, auxquels par conséquent elle peut conduire par des cadences parfaites ou évitées, (*voy. figure 59.*) mais qui joignent au défaut de la dureté de l'enharmonique. Celui de ne point fournir de liaison, dans la résolution de ces cadences, sur l'accord subséquent lorsque la septieme diminuée se résout immédiatement sur un accord parfait.

L'accord de sixte superflue, composé,

L

comme nous l'avons fait voir, de deux quintes dissonnantes réunies, de deux différens cercles, peut servir à opérer des transitions enharmoniques, principalement celle qui s'accompagne de quinte, contenant un accord parfait, elle est d'une harmonie plus douce que la septieme diminuée, & a l'avantage, dans ces transitions enharmoniques, de faire liaison dans ses cadences.

Son intervalle de seconde superflue pouvant ainsi que celui de la septieme diminuée, être regardé comme une tierce mineure. L'intervalle *ut, re* $\times$, pouvant être pris pour l'intervalle *ut mi^b*, la sixte superflue avec quinte *fa, la, ut, re* $\times$, peut être prise pour la septieme de dominante *fa, la, ut, mi^b*, & au lieu de se résoudre sur l'accord parfait *mi, sol* $\times$, *si*, quinte supérieure du mode mineur de *la*, du cercle d'*ut*, étant prise pour la septieme de dominante *fa, la, ut, mi^b*,

du cercle de fi^b , elle peut conduire à ce cercle; & par une cadence parfaite se résoudre sur l'accord parfait fi^b , re , fa ; par une cadence interrompue, se résoudre sur l'accord parfait mineur re , fa , la ; par une cadence à la quarte, se résoudre sur l'accord parfait mineur ut , mi^b , sol ; par une cadence à la septieme, se résoudre sur l'accord parfait mi^b , sol , fi^b ; & enfin, par un cadence rompue, se résoudre sur l'accord parfait mineur sol , fi^b , re . (*Voyez fig. 60 & suivantes.*)

Ce cercle de fi^b , pouvant n'être regardé que comme cercle intermédiaire, par une cadence évitée, peut conduire à tous les cercles relatifs que l'on peut parcourir, en partant de celui de fi^b ; au moyen de quoi cette transition enharmonique de la sixte superflue, peut lier ainsi que celle de la septieme diminuée tous les modes possibles.

La transition enharmonique de la sixte

164 *Explication du Système*

superflue peut ajouter encore une sixieme cadence à celle de la septieme de dominante, puisque par ce moyen, la septieme de dominante *fa, la, ut, mi^b* peut être prise à son tour pour la sixte superflue, le *mi^b*, étant pris pour *re^x*; ainsi la septieme de dominante du cercle de *fi^b* = *fa, la, ut, mi^b*, considérée comme *fa, la, ut, re^x*, peut, au lieu des cinq cadences sur les points du cercle de *fi^b*, se résoudre encore par une sixieme cadence sur l'accord parfait *mi, sol^x, si*, & transporter du cercle de *fi^b*, à celui d'*ut*, & au mode mineur de *la*, par conséquent à tous les cercles & à tous leurs modes relatifs, ainsi qu'au cercle de *mi*. (*Voyez fig. 65.*)

Quoique ces transitions enharmoniques soient plus douces que celle de la septieme diminuée, elles ont toujours l'inconvénient d'offrir à l'oreille un son qui manque de justesse, & qui se trouve trop

haut ou trop bas de cet intervalle inappré-
tiable, que l'on appelle quart de ton en-
harmonique, & que l'oreille sent très-
bien, parce que le son qu'on lui fait en-
tendre n'est pas exactement celui qui est
produit par la progression des intervalles
constitutifs du point central.

Mais la magie de ces passages inatten-
dus, la surprend, la ravit; & préoccupée
du nouvel ordre établi dans le cercle où
elle vient d'être transportée, elle passe
sur le léger amertume de l'intervalle en-
harmonique qui a opéré la transition, lors-
qu'elle est faite avec précaution, dirigée
par le goût, & qu'elle sert à la variété &
à l'expression.



CHAPITRE XVI.

De la connoissance du mode , & du son générateur , relativement à l'harmonie & à la mélodie.

Tous les accords que peut produire un cercle, étant connus, ces développemens du point central, portant toujours le caractère du son générateur qui les a produits, doivent servir à le faire connoître dans les différentes combinaisons dont ils sont susceptibles.

Cependant, s'il est une infinité d'accords, tels que ceux qui contiennent la quinte dissonnante, dont le caractère annonce sans ambiguïté le son générateur de leur cercle, il en est d'autres, tels que les dominantes simples, & les accords parfaits, simples points du cercle, qui peuvent appartenir à deux ou trois cercles diffé-

tens, cercles relatifs, dont les intervalles constitutifs peuvent s'entrelacer.

Ces suites d'accords, qui peuvent laisser le mode indéterminé, durent peu; & ce qui suit, ou ce qui les précède, fait bientôt connoître quel est le cercle d'où l'on est parti, & celui dans lequel on est, REGLE GÉNÉRALE, tout accord parfait majeur est évidemment, ou son générateur d'un cercle, ou quinte supérieure du son générateur du cercle ou quinte inférieure du son générateur du cercle.

Il peut être aussi quinte supérieure accidentellement de la tonique d'un mode mineur. Ainsi, l'accord parfait *ut, mi, sol*, par exemple, ne peut être que générateur de son cercle, ou quinte supérieure du cercle de *fa*, ou quinte inférieure de celui de *sol*.

Si l'on a entendu précédemment, ou subséquemment, l'accord parfait *fa, la, ut*, & l'accord parfait *sol, si, re*, il est évi-

dent que l'accord parfait *ut, mi, sol*, est générateur du cercle d'*ut*, dans lequel on est. (*Voy. le cercle, fig. 20.*)

Mais si cet accord parfait *ut, mi, sol*, est précédé ou suivi de l'accord parfait *si^b, re, fa*, on est alors dans le cercle de *fa*, dont *ut, mi, sol* est quinte supérieure. (*Voyez fig. 22.*)

Et s'il est suivi ou précédé de l'accord parfait *re, fa^x, la*, l'accord parfait *ut, mi, sol*, est quinte inférieure du cercle de *sol*, dans lequel on est. (*Voy. fig. 21.*)

L'accord parfait *ut, mi, sol*, peut être aussi quinte supérieure du mode mineur, *fa, la^b, ut*, du cercle de *la^b*; mais comme tous les accords parfaits du cercle de *la^b*, sont différens de ceux du cercle d'*ut*, du cercle de *sol*, ou du cercle de *fa*, dans lequel *ut, mi, sol* peut se trouver, on ne peut pas s'y méprendre, & le premier accord parfait du cercle de *la^b*, qui précède ou qui suit l'accord parfait *ut, mi,*

sol, fait connoître que cet accord parfait est la quinte supérieure accidentellement du mode de *fa*, mineur du cercle de *lab*. (*Voyez fig. 28.*)

Voilà une règle avec laquelle on est sûr de reconnoître le son générateur, dans la marche des consonnances, en passant d'un accord parfait majeur à un autre accord parfait majeur; règle qui est la même pour les accords parfaits du mode mineur. L'accord parfait mineur *la*, *ut*, *mi*, étant évidemment tonique du mode mineur du cercle d'*ut*, lorsqu'il est suivi ou précédé de l'accord parfait mineur *re*, *fa*, *la*, & de l'accord parfait mineur *mi*, *sol*, *si*, ou *mi*, *sol*✕, *si*, qui étant majeur, suffit pour le faire connoître. (*Voyez figure 20.*)

La, *ut*, *mi*, étant précédé ou suivi de l'accord parfait mineur *si*, *re*, *fa*✕, ou majeur *si*, *re*✕, *fa*✕, est évidemment dans le mode mineur de la tonique *mi*,

sol, *si*, dont il est la quinte inférieure dans le cercle de *sol*. (*Voyez figure 21.*)

Ce même accord parfait mineur *la*, *ut*, *mi*, est dans le cercle de *fa*, & se trouve quinte supérieure du mode mineur *re*, *fa*, *la*, lorsqu'il est suivi ou précédé de l'accord parfait *sol*, *si^b*, *re*, qui, avec l'accord de la tonique du mode mineur *re*, *fa*, *la*, fait connoître sans ambiguïté la place qu'occupe dans le cercle de *fa*, l'accord parfait mineur *la*, *ut*, *mi*. (*Voyez fig. 22.*)

Ainsi, l'accord parfait mineur ne pouvant appartenir qu'à trois cercles différens, il sera aisé, d'après les moyens que je viens d'indiquer, de connoître dans quel cercle est un accord parfait mineur ou majeur quelconque, & de connoître le son générateur qui l'a produit, par la connoissance des accords parfaits qui le suivent ou qui le précèdent. Ce que l'on verra avec la plus grande facilité dans le

grand cercle de l'exemple 32 , planche derniere , dans laquelle tous les accords parfaits majeurs & mineurs se trouvent rangés dans leur progression naturelle , ainsi que dans chaque cercle particulier des exemples 20 & suivans , où ils occupent la place particuliere qui leur est assignée dans la modulation de chaque son générateur.

Dans les marches dissonnantes par cadences , lorsque l'accord dissonnant contient la quinte dissonnante , on ne peut s'y tromper ; l'on est dans le cercle à qui appartient cette quinte dissonnante.

Mais dans les imitations de cadences , faites par des dominantes simples ou par des accords de neuvieme, de onzieme, de treizieme sur les points d'un cercle, il peut y avoir de l'incertitude ; il est cependant encore assez facile de reconnoître alors le générateur du cercle, par la nature des accords parfaits, ou des

accords de septième dont ils sont composés,
& de ceux sur lesquels ils vont se résoudre.

Une dominante simple ne peut guère appartenir qu'à deux cercles différens, ou à trois tout au plus. La dominante simple *ut*, *mi*, *sol*, *si*, ne peut appartenir qu'au cercle d'*ut*, ou à celui de *sol*. (*Voyez fig. 20 & 21.*)

La dominante simple *re*, *fa*, *la*, *ut*, ne peut appartenir qu'au cercle d'*ut*, à celui de *fa*, ou à celui de *si^b*. (*Voyez ces trois cercles.*) Ce sont les accords parfaits sur lesquels se fait la résolution de ces imitations de cadences, qui peuvent assigner la place qu'ils occupent dans le cercle par les moyens que nous avons indiqués ci-dessus pour les accords parfaits, si cette cadence est résolue immédiatement sur un accord parfait.

Si ces dominantes simples forment une suite de cadences évitées & de marches dissonnantes, comme elles ne peuvent se

terminer que par un accord parfait ou par une septieme de dominante, on est sûr qu'elle vous indiquera , par la quinte dissonnante qu'elle contient alors, le cercle, le mode majeur ou mineur dans lequel vous êtes. Ce moyen est le même pour les accords de neuvieme, de onzieme ou de treizieme, qui donnent encore plus de facilité à connoître le son générateur qui les a produits , parce que étant composés d'accords plus étendus , il est plus aisé de connoître, dans le développement de ces accords nombreux, la subordination des sons qui constitue l'échelle du son générateur qui les a produits.

Ainsi que par le moyen des accords parfaits sur lesquels se fait la résolution de ces accords dissonnans composés surtout lorsqu'ils contiennent une quinte dissonnante.

Ceux qui auront acquis quelque connoissance de la formation du cercle & de

son développement, pourront facilement, à l'aide des principes ci-dessus établis, reconnoître le son générateur du cercle, par la marche & la nature des accords qui en sont une émanation.

Sur-tout en joignant aux indications de l'harmonie, celles de la mélodie, laquelle provenant du chant que forment entre elles les parties, offre la succession des sons qui composent ces différens accords.

Un chant quelconque ne peut être composé que d'intervalles diatoniques ou d'intervalles disjoints, qui sont nécessairement alors, étant disjoints, ou le développement d'un accord, ou bien un intervalle produit par le passage d'un accord à un autre accord. Lesquels développemens d'accords font connoître le son générateur à qui ils appartiennent, & l'intervalle produit par la succession d'un accord à un autre accord.

Si le chant est diatonique, il est aisé de

voir à quelle échelle diatonique il appartient. La subordination des sons de cette échelle doit faire connoître le son générateur qui l'a produite, l'échelle étant divisée en deux tetracordes égaux, qui commencent toujours par un demi-ton majeur *mi*, *fa*, *sol*, *la* = *si*, *ut*, *re* *mi*. La disposition de ces demi-tons indiquent l'étendue de l'échelle, & le son générateur auquel appartient le tetracorde.

Dans le cas où le chant seroit contenu dans un seul tetracorde qui peut, étant isolé, appartenir à deux cercles différens.

Le tetracorde *mi*, *fa*, *sol*, *la*, par exemple, peut être premier tetracorde du cercle d'*ut*, & second de celui de *fa*; s'il appartient au cercle de *fa*, on voit qu'il est lié au tetracorde *la*, *si^b*, *ut*, *re*; s'il appartient au cercle d'*ut*, il est lié au tetracorde *si*, *ut*, *re* *mi*. Ainsi la subordination des sons qui précédent, ou qui

suivent un tetracorde, indiquent suffisamment auquel des deux sons générateur, appartient un chant, qui seroit renfermé dans un seul tetracorde. Comme, par exemple, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, la disposition des sons du tetracorde précédent, ou subséquent, indiqueroit, au moyen de son demi-ton majeur, le cercle auquel appartient ce chant. Le demi-ton *la*, *si^b*, fixe l'échelle dans le cercle de *fa*, & le *si* naturel dans celui d'*ut*.

Si le chant procède par intervalles disjoints, qui ne peuvent être que le développement d'un accord ou un intervalle produit par le passage d'un accord à un autre accord.

On a, pour reconnoître le cercle à qui appartient ce chant, non-seulement le moyen de la subordination des sons, qui annoncent l'échelle dans laquelle ils ont été pris, mais encore les moyens dont j'ai parlé dans l'article des accords.

Pour

Pour se rendre familière cette connoissance du son générateur, il faut lire des partitions, les étudier, en leur faisant l'application des principes ci-dessus, & l'on acquerra en peu de temps la faculté de connoître parfaitement la racine de l'harmonie, dans ses combinaisons les plus difficiles & les plus compliquées.

Il est aisé de voir que les mêmes moyens qui font connoître dans quel cercle, telle suite d'harmonie ou tel chant peut-être, fait connoître aussi le passage d'un cercle à l'autre. Ce passage ne pouvant être opéré que par de nouveaux dieses ou de nouveaux bémols, qui changent l'ordre de l'échelle, & font entendre une nouvelle quinte dissonnante. A ces marques que j'ai indiquées dans le chapitre des transitions, on pourra reconnoître l'entrelacement des cercles, & de leurs modes.

Il fera seulement nécessaire de ne pas

M

confondre ces intervalles chromatiques, qui annoncent un changement de cercle, avec une infinité de dieses, ou de bémols accidentels, dont on accable la Musique moderne, simples notes de goût, servant à faire ce que l'on appelle des feintes de modulation, & qui, à force de faire des feintes, énervent la Musique, & détruisent le caractère des véritables transitions.

Ce qui suit, rappelant l'ordre établi du cercle, fait connoître que ces notes de goût n'appartiennent pas à la marche de l'harmonie.

Par l'effet des deux seules marches d'harmonie, la marche consonnante & la marche dissonnante, un morceau de Musique ne pouvant être composé que des combinaisons d'un cercle, consistant en une marche réciproque de la tonique du mode majeur ou mineur, à sa quinte supérieure ou inférieure, ou aux autres

points du cercle , par l'entrelacement des deux modes , par une marche consonnante ; en cadences des accords contenant la quinte dissonnante , & en imitation de ces cadences , entre les points du cercle , par des accords composés ; en transitions d'un cercle à l'autre.

Le moyen de reconnoître le son générateur de chacune des combinaisons de ce morceau de musique , étant trouvé , par l'effet des regles ci-dessus indiquées pour le développement des accords , & par celui de la subordination des sons de l'échelle , nécessairement différente dans chaque cercle , & qui peut seule , dans la mélodie , faire connoître le point central du cercle.

On conviendra , que si dans chacune de ces combinaisons le son générateur peut être connu , il doit être alors facile de faire la basse , & les accompagnemens d'un chant quelconque , puisque l'on con-

noît les sons qui lui sont analogues , & qui doivent faire harmonie avec lui ; il est donc facile alors , en suivant l'impulsion de son génie , de produire les effets d'harmonie les plus savans , & du plus beau caractère , en suivant le développement indiqué par la Nature dans les émanations du point central dévoilées à l'aide du cercle & de l'intervalle constitutif,



CHAPITRE XVII.

De la marche des parties.

LES différens sons qui composent un accord, soit renversé, soit dans son ordre direct, offrent dans la succession de ces accords plusieurs parties distinctes, formées par les sons graves qui succèdent aux sons graves, & les sons aigus qui succèdent aux sons aigus, formant par conséquent des parties graves, des parties moyennes & des parties aiguës.

Les sons qui appartiennent aux accords joints dans ces parties à ceux qui se trouvent entre eux, & qu'on appelle notes supposées, parce qu'elles ne tiennent point à l'harmonie ; cette suite de sons formant une suite de phrases de chant, dont la ponctuation & les différens membres sont articulés par les différentes résolutions des accords ; cette suite de sons est la

mélodie , qui tient , comme on voit , son origine de la succession des accords , & son caractère du développement du point central , de l'entrelacement des cercles , & de leurs différens modes.

Le grand art du Compositeur est de présenter cette mélodie avec grace , avec expression , & avec clarté.

Lorsqu'elle est accompagnée de son harmonie , que le chant est dans une seule partie , ou distribué successivement dans plusieurs parties , d'éviter que leur complication n'étouffe cette mélodie précieuse , & sans laquelle la Musique ne sauroit affecter le cœur ni satisfaire les sens , si c'est aux différentes combinaisons de l'harmonie qu'est dû le caractère de la mélodie , sa clarté , son expression , sa force dépendent de l'art de conduire cette partie , qui dans la succession des accords forme le chant principal , dans laquelle réside principale-

ment la mélodie , & les parties qui sont destinées à l'accompagner , à l'imiter ou à la contraster.

La plus aiguë de ces parties s'appelle dessus ; la plus grave s'appelle basse , & celles qui dans la Musique à trois ou à plusieurs autres parties , se trouvent par conséquent entre ces deux parties essentielles , s'appellent parties du milieu.

L'étendue & l'objet de cet ouvrage ne me permettent pas de détailler ici la manière d'écrire une partition. Ce seul article demanderoit un traité uniquement destiné à cette partie importante de la Musique , traité qui même ne pourroit suffire pour enseigner le goût & la pureté du style.

Il ne se forme que par un long usage : c'est en étudiant les ouvrages des grands Maîtres , qu'on peut l'acquérir ; mais j'ose espérer que les connoissances simples & profondes que les développemens du point

central peuvent donner sur les principes de l'harmonie , pourront faciliter & abrégèrent considérablement cette étude.

Le point essentiel est de chercher, dans ces émanations du point central , le principe fondamental de la marche des parties , dont dépend l'effet, la pureté & la beauté de la Musique.

Cette marche se divise en deux mouvemens ; savoir , le mouvement contraire & le mouvement semblable.

Le premier , est l'effet des parties qui marchent respectivement en sens contraire , dont l'une monte pendant que l'autre descend.

Le second , qui est le mouvement semblable, est l'effet des parties qui, marchant ensemble , se suivent , qui montent en même-temps , ou descendent en même-temps , quoiqu'à une certaine distance les unes des autres , communément à un intervalle de tierces ou de sixtes , con-

sonnances imparfaites, qui sont les seules qui puissent marcher par mouvement semblable.

Entre ces deux mouvemens, se trouve la liaison, effet d'une partie qui, suspendant son mouvement, fait une tenue, & lie l'harmonie, en conservant les sons de l'accord précédent, qui peuvent appartenir à l'accord subséquent.

Son opposition avec les parties qui montent, ou qui descendent, remplit vis-à-vis d'elles l'effet du mouvement contraire, & est toujours regardée comme tel dans la marche des parties.

Son origine, que nous avons fait connoître dans la formation du cercle, fait voir combien elle est essentielle à l'harmonie, puisqu'elle est la preuve & le moyen d'une bonne transition. J'ai cru ne devoir point me conformer à la pratique qui appelle la liaison, mouvement oblique. La suspension d'un mouvement ne peut

être un mouvement , & c'est multiplier les êtres sans nécessité , puisque la liaison opere toujours l'effet du mouvement contraire par la partie qui marche respectivement à elle.

Les différentes marches d'harmonie , en parcourant le cercle , ne peuvent fixer l'oreille sur un des points de ce cercle , qu'en y faisant entendre sa quinte , puisqu'elle est son intervalle constitutif. On a vu dans le chapitre premier , que la tierce ou son renversement , la sixte , quoique faisant partie de l'accord parfait , ne peut en constituer le son générateur , & que par conséquent on peut parcourir tous les points du cercle par des suites de tierces ou de sixtes , sans faire connoître aucun son générateur.

Cen'est donc que lorsque la quinte vient se faire entendre sur un des points du cercle , que ce point peut être regardé comme son générateur d'un cercle , ou

comme la quinte inférieure ou supérieure, dans l'un des deux modes, ou tonique du mode mineur.

La quinte étant le plus grand intervalle de l'accord parfait, & celui qui contient tous les autres, il est évident que son action dans la marche des parties est donc de les rassembler sur un des points du cercle.

Or, on ne peut rassembler des parties sur un point d'un cercle qu'elles parcourent, qu'en les y conduisant par mouvement contraire; on ne peut se rencontrer, en parcourant un cercle, que par ce seul mouvement.

Ou bien, lorsqu'un des deux s'arrête sur l'un de ces points, l'autre est sûr de le rencontrer, de quelque sens qu'il parcoure le cercle; ce qui est l'effet de la liaison, qui remplit dans la marche des parties l'effet du mouvement contraire, en fixant un des sons de la quinte sur un

point du cercle, tandis que l'autre peut se rassembler avec lui, de quelque sens qu'il parcoure le cercle.

Il suit de ce principe, pris dans la nature, qu'il ne peut y avoir qu'une loi dans la marche de parties, qui est DE NE JAMAIS FORMER L'INTERVALLE CONSTITUTIF D'UN ACCORD, QUE PAR MOUVEMENT CONTRAIRE, OU PAR LA LIAISON. La liaison, dans une des deux parties qui forment cet intervalle constitutif, donnant nécessairement le mouvement contraire, soit que l'autre partie monte ou descende.

Cette même règle a lieu sur l'octave de l'un des sons constitutifs, dans le cas où il feroit doublé dans la partition.

L'octave étant l'identité d'un son, ne peut être regardée comme un intervalle harmonique ; elle ne peut avoir d'autre caractère que celui de la note qu'elle répète, relativement aux autres sons qui composent un accord.

Ainsi . l'octave d'une dix-septieme , regardée comme tierce ou comme sixte , vis-à-vis de l'un des deux sons constitutifs de son accord parfait , ne peut jamais être regardée que comme une consonnance imparfaite.

La quinte, intervalle constitutif de l'accord, étant formée dans la marche des parties par le mouvement contraire, ou la liaison; le mouvement semblable étant permis aux consonnances imparfaites, il ne me reste plus qu'à parler des accords dissonnans.

Ceux qui contiennent la quinte dissonnante n'ont pas besoin de préparation, parce que la quinte dissonnante n'est pas un intervalle constitutif. Les accords composés qui ne la contiennent pas en ont besoin, à cause du principe établi ci-dessus, qui n'oblige à faire entendre le son constitutif aigu de l'un des accords parfaits, qui forment l'accord dissonnant

composé; qu'afin que ce son, par l'effet de la liaison, étant entendu avant la réunion de ces accords parfaits, qui composent l'accord dissonnant, prévienne l'oreille du choc de ces accords, & produisant l'effet du mouvement contraire par la liaison, vis-à-vis de l'autre son constitutif, en opere la résolution selon la regle de la marche des parties pour les intervalles constitutifs, relativement aux quintes que contiennent ces accords composés, qui ne peuvent pas se succéder par mouvement semblable.

L'oreille étant nécessairement préoccupée dans cette réunion, de l'accord parfait qui est à l'aigu, on y a placé cette préparation opérée par la liaison. (*Voy. fig. 14.*)

Dans les accords dissonnans composés, quand c'est l'accord de septieme qui est à l'aigu, & l'accord parfait au grave, comme dans l'accord de onzieme ou de

treizieme, c'est au grave que l'on a placé la préparation de l'accord, dont la liaison tient par conséquent un des sons constitutifs de l'accord parfait.

Cette loi, sur la formation de l'intervalle constitutif, étant remplie dans la marche des parties, tout le reste est au choix du compositeur; & ce seroit une erreur, que de soumettre une partie qui forme une dissonnance, à descendre ou à monter dans tel ou tel cas. Elle ne peut être obligée à suivre une marche limitée, que lorsqu'elle va former un des sons de l'intervalle constitutif; le reste est purement arbitraire.

Il est cependant des regles de goût, fondées sur la nature du cercle, de l'observation desquelles dépend la pureté de l'harmonie. Par exemple, on conçoit bien que les différentes parties qui marchent ensemble dans le cercle, feroient un mauvais effet, si l'une fautoit par-dessus

l'autre, & par-là détruiroit l'ordre & l'ensemble qui doit régner entre elles ; par conséquent, elles doivent éviter de faire des fauts, qui, lorsqu'ils sont indispensables pour l'arrangement des parties, doivent du moins être adoucis, le plus souvent, par une suite diatonique de notes supposées, & ne jamais croiser les parties mitoyennes.

La première succession que donne la nature, en passant d'un accord parfait à un autre accord parfait, produit le chant diatonique ; ainsi, après le chant donné par le développement des harmoniques de l'accord, dans le passage d'un accord à un autre accord, le chant le plus naturel d'une partie, après la liaison, est l'intervalle diatonique, comme l'intervalle chromatique dans le passage d'un cercle à l'autre.

Le mouvement contraire, étant aussi le plus parfait pour rassembler les parties
dans

dans un point du cercle, est celui que l'on doit préférer lorsqu'il est possible d'opter.

Enfin toutes les parties ne faisant entendre d'autres sons, que ceux de l'échelle du cercle dans lequel on est, doivent par-là toujours conserver l'impression du générateur.

Et quand elles marchent par intervalles disjoints, elles ne doivent faire entendre que le développement de l'accord, ou l'intervalle par lequel elles passent de cet accord à l'accord subséquent, abstraction faite des notes supposées qui peuvent se trouver entre elles, observant principalement de former l'intervalle constitutif des accords, par la liaison ou le mouvement contraire.

Pour donner un exemple de cet arrangement de parties, je vais rapporter ici la marche des parties, dans les cinq cadences de la septieme de dominante,

l'autre, & par-là détruiroit l'ordre & l'ensemble qui doit régner entre elles ; par conséquent, elles doivent éviter de faire des fauts, qui, lorsqu'ils sont indispensables pour l'arrangement des parties, doivent du moins être adoucis, le plus souvent, par une suite diatonique de notes supposées, & ne jamais croiser les parties mitoyennes.

La première succession que donne la nature, en passant d'un accord parfait à un autre accord parfait, produit le chant diatonique ; ainsi, après le chant donné par le développement des harmoniques de l'accord, dans le passage d'un accord à un autre accord, le chant le plus naturel d'une partie, après la liaison, est l'intervalle diatonique, comme l'intervalle chromatique dans le passage d'un cercle à l'autre.

Le mouvement contraire, étant aussi le plus parfait pour rassembler les parties
dans

dans un point du cercle, est celui que l'on doit préférer lorsqu'il est possible d'opter.

Enfin toutes les parties ne faisant entendre d'autres sons, que ceux de l'échelle du cercle dans lequel on est, doivent par-là toujours conserver l'impression du générateur.

Et quand elles marchent par intervalles disjoints, elles ne doivent faire entendre que le développement de l'accord, ou l'intervalle par lequel elles passent de cet accord à l'accord subséquent, abstraction faite des notes supposées qui peuvent se trouver entre elles, observant principalement de former l'intervalle constitutif des accords, par la liaison ou le mouvement contraire.

Pour donner un exemple de cet arrangement de parties, je vais rapporter ici la marche des parties, dans les cinq cadences de la septieme de dominante,

selon les principes ci-dessus (*voy. figure 20*), qui les contient toutes. Dans la cadence parfaite de la septieme de dominante *sol*, *si*, *re*, *fa*, sur l'accord parfait *ut*, *mi*, *sol*; l'intervalle constitutif de cet accord sur lequel se fait la résolution, étant *ut*, *sol*, le *sol* se trouvant dans l'accord précédent, fait liaison, & comme il est un des sons constitutifs, le *si* montant à l'*ut*, forme l'intervalle constitutif vis-à-vis de *sol*, par la liaison regardée comme mouvement contraire.

Le *fa* descend diatoniquement sur *mi*, & opere un mouvement contraire contre le *si* qui monte à l'*ut*, mouvement qui doit être préféré à celui qu'il feroit en montant sur *sol*; premièrement, parce que cette marche *fa*, *sol*, contre celle de la partie qui fait *si*, *ut*, feroit un mouvement semblable par quintes, en venant former l'intervalle constitutif *ut*, *sol*, ce qui n'est pas permis. Secondement, parce

que *sol* faisant déjà liaison, il est inutile que le *fa* aille se joindre à lui, & il est bien plus avantageux qu'il fasse entendre le *mi*, tierce de l'accord parfait pour le rendre complet. N'ayant, pour marcher sur lui, qu'un intervalle de demi-ton à parcourir, étant toujours très-avantageux dans la marche des parties, par les raisons que nous avons détaillées ci-dessus, de leur faire parcourir les intervalles diatoniques, & de préférer toujours celui qui les conduit au son qui est le plus près d'elles.

En voilà assez pour faire voir pourquoi dans cette cadence, le *fa* descend toujours au *mi*; ce qui avoit fait croire que c'étoit une dissonnance mineure, qui devoit toujours descendre : règle dont la pratique seule nous a suffisamment désabusés, & que détruit entièrement la connoissance du cercle.

Quand au *re* de la cadence dont nous

venons de parler, il peut indifféremment marcher sur *ut*, ou sur *mi*; dans le dernier cas, il marchera par mouvement semblable avec *si* par intervalles de tierce *si*, *ut*, *re*, *mi*; dans le premier, il marchera par mouvement semblable, en descendant par intervalle de tierce = avec *fa* = *fa*, *mi*, *re*, *ut*.

Dans la cadence interrompue de *sol*, *si*, *re*, *fa*, sur l'accord parfait mineur *mi*, *sol*, *si*, on voit que *sol* & *si* font liaison; ainsi l'intervalle constitutif de cet accord étant *mi*, *si*, le *fa* descendant par les mêmes raisons que dans la cadence parfaite sur le *mi*, forme cet intervalle constitutif avec le *si*, qui fait liaison, & le *re* n'a d'autre marche diatonique à faire que de monter à *mi*.

Dans la cadence à la quarte, de *sol*, *si*, *re*, *fa*, sur *re*, *fa*, *la*, l'intervalle constitutif étant *re*, *la*, le *sol* monte au *la*, par mouvement contraire, pour former avec

le *re*, qui fait liaison, l'intervalle constitutif. Le *fa* faisant liaison, il ne reste que le *fi*, qui ne peut marcher diatoniquement que sur le *la*, sur lequel il va aussi se résoudre.

Dans la cadence à la septieme de *sol*, *fi*, *re*, *fa*, sur *fa*, *la*, *ut*, l'intervalle constitutif étant *fa*, *ut*, le *fi* monte à *ut*, qui fait mouvement contraire vis-à-vis de *fa*, qui fait liaison; le *sol* monte diatoniquement au *la* par mouvement semblable avec *fi*, qui monte à *ut*, & le *re* ne peut que descendre aussi diatoniquement à *ut*.

Enfin dans la cadence rompue de *sol*, *fi*, *re*, *fa* sur *la*, *ut*, *mi*, dont l'intervalle constitutif est *la*, *mi*, le *sol*, monte au *la*, pour former cet intervalle constitutif par mouvement contraire avec *fa*, qui descend à *mi*; le *re* descend avec lui par mouvement semblable sur l'*ut*, ne pouvant monter à *mi* par mouvement

semblable avec *sol*, qui monte à *la*, & avec lequel, par mouvement semblable, *si* monte à *ut* par intervalle de tierce.

Ces exemples suffiront pour donner une idée de la marche des parties, & pour rendre raison d'une très-petite quantité d'exceptions, qui semblent être contraires aux principes ci-dessus établis, & qui cependant, étant examinées avec soin, sont reconnues pour en être évidemment une conséquence nécessaire.

Je ne me permettrai qu'un seul exemple pour développer cette vérité.

Dans la résolution de la sixte superflue, *fa*, *la*, *ut*, *re* $\times$, sur l'accord parfait *mi*, *sol* $\times$, *si*, dont l'intervalle constitutif est *mi*, *si*, le *re* $\times$ montant nécessairement à *mi*, pour former l'intervalle constitutif *mi*, *si*, par mouvement contraire avec l'*ut*, qui descend au *si*, pendant que le *fa* descend sur le *mi*, octave au grave d'un des sons constitutifs, pour former cet inter-

valle par mouvement contraire avec *re* $\times$, qui monte à *mi*. (Voyez fig. 18.)

Il y a donc nécessairement dans la résolution de cet accord, d'ailleurs faite selon les regles, une marche par mouvement semblable par intervalle de quinte, entre *ut* qui descend à *fi*, & *fa* qui descend à *mi*; ce qui ne seroit pas permis, si la condition de la marche des parties n'étoit observée exactement sur l'intervalle constitutif *mi*, *fi*, & l'octave de *mi*.

La raison de cette marche semblable de deux quintes, qui se trouve nécessairement dans cette résolution, vient de ce que cet accord est composé de la quinte dissonnante *re* $\times$, *la*, réunie à la dominante simple *re*, *fa*, *la*, *ut*, du cercle d'*ut*. On a vu pourquoi cet accord est renversé, à cause de la tierce diminuée *re* $\times$, *fa*, qui oblige à renverser cet intervalle en forme de fixte superflue *fa*,

re x ; mais sans avoir égard à cet arrangement, mettons l'accord dans son ordre direct *re* x, *fa*, *la*, *ut*, nous verrons que, pour former l'intervalle constitutif *mi*, *si* par mouvement contraire, il faut que le *re* x monte au *mi*, & que l'*ut* descende au *si*.

Voilà la vraie résolution de l'accord ; la marche du *fa*, faisant partie de l'autre accord réuni, n'est que secondaire, n'appartenant pas à cette résolution sur *mi*, *sol* x, *si*, & il satisfait autant qu'il est en lui dans le principe de l'intervalle constitutif, en se résolvant sur l'octave de *mi* par mouvement contraire vis-à-vis de *re* x, ce qui suffit pour rendre nul l'effet de la marche semblable par quintes, entre les parties du milieu, causée par l'effet des deux accords réunis, qui forment ce singulier accord composé, observant d'ailleurs que dans la Musique à plusieurs parties, dans laquelle les sons constitutifs nécessairement se trouvent doublés quelquefois, ce qu'il

faut éviter le plus qu'on pourra, étant toujours plus à propos, dans l'harmonie, de doubler la tierce que de doubler un des sons de l'intervalle constitutif, à moins que cela ne soit nécessaire pour remplir les distances trop grandes qui peuvent se trouver entre les parties ; dans ce cas, il n'est pas possible de marcher sur tous ces sons constitutifs par mouvement contraire, ou liaison : on est forcé d'aller sur quelques-uns par mouvement semblable, licence permise dans les accords nombreux, mais qui ne peut avoir lieu qu'entre les parties mitoyennes, appelées parties du milieu. La règle étant toujours de rigueur entre les parties, dont l'une est la plus grave, & l'autre la plus aiguë, dont la marche étant plus sensible à l'oreille, lui fait regarder comme nulles les marches que font entre elles les parties du milieu lorsqu'elles sont en grand nombre.

On peut éviter cet inconvénient, en pratiquant la suspension. Voyez chapitre XIX.

Le grand objet de l'harmonie dans l'art de conduire les parties, est de marcher par mouvement contraire ou liaison sur les sons constitutifs des accords, qui sont le son grave d'un accord, & sa quinte. C'est à la mélodie, par un beau chant, à couvrir de fleurs la mécanique de la marche des parties ; c'est à elle à préparer, à suspendre, à adoucir les différentes transitions que l'harmonie peut opérer, selon les exemples que j'en ai donnés, & dans lesquels je ne pouvois qu'indiquer succinctement les cordes que l'on doit parcourir. Pour en faire usage, il est nécessaire d'observer que l'harmonie doit marcher lentement, & mettre assez de temps entre la succession des accords, pour que l'esprit puisse en saisir les combinaisons ; & que pour fixer la modula-

tion sur un des accords parfaits, des exemples que j'ai donnés, il faut, tant qu'il est possible, que la résolution qui s'opère sur lui soit un acte de cadence parfaite, formé par la septième de dominante, dont la quinte dissonnante caractérise le nouveau cercle dans lequel on passe, ayant soin, dans les marches consonnantes, de faire précéder cet accord parfait de celui de la quinte inférieure & supérieure.

A ces moyens, que je n'ai pas cru devoir répéter dans tous ces exemples, en y suppléant, on réunira ceux que j'ai déjà proposés dans les chapitres précédens; des détails plus étendus deviendroient minutieux, ils sont une suite nécessaire du développement du point central; & après avoir étudié les loix de la Nature, il faut laisser quelque chose à faire à l'art.

La routine toujours timide, & craignant de s'égarer, fuit, avec monotonie,

le sentier tracé devant elle , enchaînée par le préjugé , & n'osant jamais pratiquer ce quelle croit qu'elle ne doit pas faire , parce qu'elle ne l'a pas vu faire à d'autres ; elle est toujours prête à blâmer les moyens par lesquels le génie ardent cherche à s'élancer hors du cercle étroit , qu'elle circonscrit autour de lui. Elle préfère des ornemens froidement plantés à la ligne , à ces piquantes irrégularités , ouvrages de la Nature , qui répandent un charme inexprimable sur toutes ses productions. C'est pour les imiter , que l'art , par de profondes méditations , doit chercher à s'élever jusqu'à la connoissance de ces premières loix qui régissent la Nature , même dans ses écarts sublimes , dont les beautés paroissent aux yeux des gens peu instruits , forcés de les admirer , n'être que l'ouvrage du hasard ou d'un concours fortuit d'heureuses circonstances.

CHAPITRE XVIII.

De l'harmonie figurée.

L'EFFET des parties marchant ensemble par des notes de même valeur, & dont les successions d'harmonie frappent ensemble les sons de l'accord sur les temps principaux de la mesure, dont elles occupent au moins un temps, s'appelle contre-point simple.

Ce genre, très-usité autrefois, ne convient gueres qu'aux morceaux purement destinés à l'harmonie.

Pour favoriser la mélodie, on préfère avec raison le contre-point figuré; il réunit aux charmes de la mélodie la richesse de l'harmonie; il l'enrichit d'une infinité de combinaisons d'accords qui sans lui n'existeroient pas.

Le contre-point figuré, ou l'harmonie figurée, consiste à diviser un ou plusieurs

des sons qui composent les parties du contre-point, de manière que pendant que l'un, par exemple, remplit toute la mesure par une tenue, une autre partie fait entendre des sons qui en marquent les temps : une autre enfin divise un son qui remplit un temps, en plusieurs notes qui parcourent un chant de notes supposées, dont l'ensemble ne tient point à l'harmonie, & ne représente, dans la marche du contre-point, que le son dont elles tiennent la place. (*Voy. fig. 80.*)

Ces notes de supposition comme celles du second dessus de l'exemple, remplissent la valeur d'une note qui se trouve entre chaque résolution des accords : si elles marchent par intervalles disjoints, il faut qu'elles ne fassent entendre d'autres sons que ceux de l'accord.

En partant de ceux-là, elles peuvent parcourir une suite de sons diatoniques, notes supposées, & qui servent

principalement à conduire une partie dans les intervalles qu'elle est obligée de parcourir , pour aller chercher un son éloigné nécessaire pour compléter l'accord sur lequel se fait la résolution ; mais il faut que cette fuite de sons diatoniques commence & se termine par une note de l'accord.

La force , la clarté de l'harmonie exige qu'elle marche lentement, & qu'elle laisse un intervalle suffisant entre ses résolutions. L'harmonie figurée alors varie , anime la lenteur de ces parties , occupe l'esprit , & par des effets d'imitation , sert au Musicien à exprimer les objets qu'il a voulu nous peindre.

Rien ne fait un plus bel effet dans la Musique , que ce jeu des parties contrasté par des notes qui lient , & d'autres qui marchent par différens mouvemens , en raison des valeurs respectives qu'elles ont dans la mesure. (*Voyez fig. 80.*) On ne

peut donner, sur tous ces articles, de meilleurs exemples, que les partitions des grands Maîtres; on y trouvera partout l'application des principes ci-dessus, & c'est le meilleur moyen de bien apprendre à en faire usage.

L'origine de la marche des notes de l'harmonie figurée par intervalles disjoints, est prise dans l'harmonie.

Et celle par intervalles diatoniques, dans la formation du tetracorde, & des échelles diatoniques & chromatiques, qui sont données dans le cercle par une progression dans laquelle on trouve toujours des intervalles diatoniques & chromatiques, vis-à-vis d'un autre son qui fait liaison, ou dans le passage d'un accord à un autre accord.

On peut encore diviser cette suite de notes diatoniques de l'harmonie figurée en intervalles chromatiques, sans que ces intervalles chromatiques puissent rien changer

changer à la progression de l'harmonie , puisqu'ils se trouvent entre la résolution des accords , comme le *la x* de l'exemple 80 , qui est une note de supposition.

On peut même varier encore le chant des notes supposées , en leur faisant parcourir des intervalles disjoints qui ne tiennent pas à l'harmonie , mais qui y rentrent à la fin de chaque temps de la mesure ; alors il faut suspendre la marche des sons qui font liaison , & ne leur faire frapper qu'une note breve sur chaque temps de la mesure à l'instant de la résolution , pour éviter le mauvais effet qui résulteroit des sons qui ne tiennent point à l'harmonie dans les notes supposées , qui sonneroient contre celles qui tiendroient par liaison les sons de l'accord.

L'art a infiniment étendu ce moyen , qui a rendu le chant figuré , susceptible d'une infinité de licences auxquelles on peut ajouter encore les suspensions de

chant, les coulés, les petites notes sur lesquelles l'intonnation prend un appui, & autres agrémens que le goût a introduit dans la mélodie, & qui substituent souvent un son étranger à celui qui devoit se trouver sur le temps de la mesure lors de la résolution de l'accord, & qui lui succede immédiatement après.

Un peu d'usage & de connoissance des principes de l'harmonie, apprend à démêler le son qui appartient à l'harmonie, & celui qui n'est que supposé.

Pour s'y accoutumer, en étudiant les partitions, il n'y a qu'à réduire un chant figuré au simple; on verra sur-le-champ la vraie progression de l'harmonie, & les notes qui lui appartiennent.

Le chant figuré a fourni les moyens dans la Musique, de donner des formes déterminées aux contrastes qu'il opere dans les parties, & a produit la fugue, le dessein, l'imitation.

L'ancienne maniere de diviser l'échelle diatonique en deux parties, de la dominante à la tonique, & de la tonique à la dominante *ut, re, mi, fa, sol = sol, la, si, ut*, ces deux espaces étant nécessairement inégaux en nombre, & en étendue d'intervalles; il en résultoît que les répliques des fugues, les imitations, n'étoient point exactes, & que souvent un sujet de fugue diatonique avoit une réplique par intervalles disjoints.

L'échelle diatonique *mi, fa, sol, la = si, ut, re, mi*, produite par le développement de l'intervalle constitutif du cercle divisée en deux tetracordes égaux, & parfaitement semblables, donne le moyen de répliquer aux fugues, & de répéter les desseins & imitations, avec la plus grande exactitude & perfection. Les deux tetracordes d'un cercle, étant non-seulement semblables, mais encore étant semblables entre eux dans tous les cercles.

Chaque tetracorde pouvant aussi appartenir à deux cercles différens , en passant de l'un à l'autre par mouvement de quinte *mi, fa, sol, la*, pouvant appartenir au cercle d'*ut*, & à celui de *fa*.

Tous ces moyens réunis donnent la plus grande facilité pour moduler & pour porter les fugues , desseins & imitations , d'un tetracorde & d'un cercle à l'autre , en conservant toujours fidelement les mêmes intervalles , auxquels on n'est obligé de faire un léger changement que lorsque la replique de la fugue est obligée de retourner au point dont le sujet étoit parti.



CHAPITRE XIX.

*Des accords par suspension, des points
d'orgue.*

IL est nécessaire de faire une distinction des suspensions de chant opérées, comme nous l'avons vu, par des notes supposées, d'avec des suspensions d'harmonie, opérées par des notes appartenantes à l'harmonie, lesquelles, conservant un ou deux sons de l'accord précédent, les font entendre encore sur l'accord subséquent, quoiqu'ils ne lui appartiennent pas, & par-là suspendent l'entière résolution de l'accord. (*Voyez fig. 73.*)

Cette résolution, soumise à un rythme, fait sentir l'effet de l'harmonie d'une manière plus sensible, sur ce que l'on appelle le temps fort de la mesure, que sur les autres temps que l'on appelle les temps foibles.

Dans la mesure à deux temps, le premier est le temps fort, le second est le temps foible.

Dans celle à quatre temps, qui est le multiple de celle-là, le premier & le troisieme sont regardés comme temps forts, & le deuxieme & le quatrieme comme temps foibles.

Dans la mesure à trois temps & dans ses multiples, le premier est regardé comme temps fort, le second & le troisieme comme temps foibles.

L'harmonie & la mélodie, soumises dans leurs conclusions de phrases & dans la résolution des accords, au retour cadencé des temps de la mesure, font le rithme de la Musique, & la rendent susceptible d'être scandée comme la Poésie.

Le temps fort de la mesure étant le plus marqué du rithme, on dispose les marches d'harmonie, de maniere que la résolution des accords, principalement

dans les cadences , se fasse sur le temps fort.

Mais dans cette résolution, si par l'effet de la suspension on conserve un ou deux sons de l'accord précédent, mêlés avec les sons de l'accord subséquent, ils forment un nouvel espece d'accord, qu'on appelle accord par suspension.

Ces sons suspendent, retardent l'entiere résolution de cet accord, qui ne paroît dans toute sa pureté, que lorsque les sons suspendus se sont enfin résolus sur ceux de l'accord dont la résolution retardée ne se fait, par exemple, que sur le temps foible de la mesure, au lieu du temps fort sur lequel a paru l'accord par suspension, comme dans l'exemple 73.

Ce moyen donne beaucoup de variété à la Musique; il est susceptible de combinaisons d'harmonie très-singulieres, par le mélange des sons de l'accord précédent & de l'accord subséquent.

La suspension est employée avec succès dans la Musique, d'un mouvement lent, dont elle enrichit l'harmonie en augmentant & doublant l'effet des accords.

Ce moyen, qui lui donne un caractère particulier, est favorable à l'expression, sur-tout dans les marches consonnantes, où la succession continuelle d'accords parfaits peut être rendue plus piquante par le jeu de ces nouvelles dissonnantes. (*Voyez fig. 73.*)

Elle est encore très-utile dans la résolution des accords chargés de beaucoup de parties, en donnant la facilité de les résoudre successivement, & évitant par-là d'en faire marcher par mouvement semblable, par des intervalles de quarte d'octave ou de quinte, comme dans la fixte superflue de l'exemple 73; ce qui est quelquefois indispensable dans la succession des accords nombreux; mais on peut l'éviter, par l'effet de la suspension, qui

tire son origine, comme on voit, de la liaison.

La suspension placée au grave, & faisant une tenue à la basse, donne lieu aux parties supérieures de parcourir une infinité de progressions d'harmonie, dans lesquelles peut se trouver le son qui fait la tenue.

Ce son, faisant liaison, dispense de préparer les dissonnances, & se trouve toujours formant l'intervalle constitutif par mouvement contraire, avec le son qui vient le former avec lui.

L'art a étendu ce moyen dans les points d'orgue jusqu'à parcourir des progressions d'harmonie dans lesquelles le son, qui fait la tenue, ne se trouve pas ; ce qui rend alors le point d'orgue un vrai accord par suspension de chant & d'harmonie très-étendu.

Mais qui oblige ces accords que forment entre elles les parties supérieures à

revenir toujours à l'accord, dont le son suspendu, qui est à la basse, est constitutif. Elles ne peuvent même s'en écarter que par successions d'harmonie faites selon les regles, qui peuvent même conduire pour un instant hors du cercle ; mais il faut y revenir par les mêmes moyens, & rentrant dans l'accord du son suspendu, y terminer la progression. (*Voy. fig. 74.*)

Cette suspension s'appelle point d'orgue, ou point final, parce que les sons épars dans les différentes marches d'harmonie, après avoir formé une infinité de combinaisons, semblent venir enfin s'identifier successivement sur ce point suspendu, que l'on entend au grave, & qui est communément le son générateur du cercle, & encore mieux celui de sa quinte supérieure, lequel, à la fin du point d'orgue, portant la septieme de dominante, se résoud sur le générateur par une cadence

parfaite, comme dans l'exemple 74 ;
conclusion qui, en terminant une phrase
musicale, ne laisse rien à desirer à l'oreille.



C H A P I T R E X X.

*Énumération des accords, nouvelle méthode
pour chiffrer les basses.*

L'EXPLICATION du système de l'harmonie par le cercle formé par le développement de l'intervalle constitutif, ayant fait voir clairement l'origine de tous les accords, & les différentes marches consonnantes & dissonnantes dont ils sont susceptibles, soit dans le cercle, soit en passant d'un cercle à l'autre.

Il ne me reste plus, après avoir fait l'énumération de ces accords, qu'à proposer un moyen très-simple & très-précis, pour en chiffrer les basses.

Lequel, ne présentant jamais qu'un chiffre sur une note, suffit pour faire connoître, sans ambiguïté, l'harmonie qu'il convient de lui faire porter.

Ce moyen, fondé sur le développement

du cercle , émanation du point central , sera très-facile à pratiquer lorsqu'on aura une connoissance suffisante des principes établis ci-dessus , tirés d'une théorie évidemment prise dans la Nature.

Je m'éloignerai le moins qu'il me sera possible de l'ancienne maniere , sentant bien qu'il est très-difficile d'innover dans une pratique généralement répandue. Heureux encore de parvenir , avec le temps , à réformer des abus qui naissent de l'état d'incertitude où l'on est encore sur la théorie de la Musique.

Suivant la méthode que je propose pour chiffrer les basses , le son générateur du cercle portera un γ ; & la première fois qu'il paroîtra , il portera la lettre qui lui est assignée. Par exemple , *ut* , générateur de son cercle , un C.

Cette lettre , précédant toujours le son générateur du nouveau cercle dans lequel on passe , donnera sur-le-champ à l'accom-

pagnateur la connoissance du mode, & des progressions d'harmonie qui appartiennent au cercle dans lequel on est.

La quinte supérieure du générateur, portant l'accord parfait, sera chiffrée d'un 3, & la quinte inférieure, portant l'accord parfait, sera chiffrée d'un γ couché.

Voilà pour le mode majeur.

La tonique du mode mineur portera un cinq barré; & la première fois qu'elle paroîtra, elle portera la lettre de son cercle barrée.

Par exemple, la tonique, *la*, *ut*, *mi*, du cercle d'*ut*, portera un --C-- barré.

Sa quinte supérieure, portant l'accord parfait majeur, portera un E retourné de droite à gauche; si l'accord parfait est mineur, il sera barré E .

Sa quinte inférieure, portant l'accord parfait majeur accidentellement, sera chiffrée d'un trois couché renversé ω ; si

L'accord parfait est mineur, il sera barré $\times$. Tout chiffre barré, appartenant au mode mineur.

La quinte dissonnante sera chiffrée d'une petite croix $\times$.

Voilà tous les points du cercle & les deux modes, désignés de manière à ne pouvoir s'y méprendre.

Mais comme tous les accords, que nous considérons toujours dans leur ordre direct, sont souvent renversés dans les parties, & que le son grave de l'accord peut ne pas se trouver à la basse sur laquelle est le chiffre.

Comme c'est la seule partie à laquelle on ait égard pour les renversemens, il sera aisé d'indiquer chaque renversement par autant de traits de plume qu'il y aura de sons renversés dans l'accord.

Ainsi, par exemple, dans l'accord parfait *ut, mi, sol*, l'accord de sixte, son renversement *mi, sol, ut* sera désigné par

224 *Explication du Système*

un trait de plume joint à son chiffre (5-); parce qu'il n'y a que le son *ut* de renversé dans l'accord.

Celui de sixte quarte *sol, ut, mi*, ayant deux sons renversés, sera désigné par deux traits de plume joints à son chiffre (5=).

Ce moyen, comme on voit, peut servir non-seulement à tous les accords parfaits, mais à tous les accords dissonnans composés, & autres.

Après les accords parfaits, il nous reste à indiquer les chiffres qui conviennent aux différens accords de septieme que le cercle peut produire.

L'accord de septieme de dominante, à cause de la quinte dissonnante qu'il contient à l'aigu *sol, si, re, fa*, portera un sept & une petite croix (7×).

Celui de septieme sur la note sensible *si, re, fa, la*, ayant la quinte dissonnante au grave, portera un sept avec la moitié
de

de la petite croix, qui est un accent perpendiculaire (7').

L'accord de septieme dominante simple portera un (7).

Dans le mode mineur, la septieme dominante *mi*, *sol* x, *fi*, *re*, ayant la quinte dissonnante à l'aigu, sera chiffrée d'un sept avec une petite croix barrée ou étoile (7*).

La septieme diminuée, d'un sept barré 7),

Les trois renversemens, dont l'accord de septieme est susceptible, seront désignés, comme dans l'accord parfait, par autant de traits de plume qu'il y aura de sons renversés.

Et lorsque la basse, parcourant les sons de l'accord, ne fait que le représenter plusieurs fois de suite sous diverses faces, on ne fera alors que tirer un fragment de ligne auprès du chiffre (7—), pour exprimer que tout ce qui suit n'est que le

développement du même accord, jusqu'au premier chiffre qui paroîtra, pour en indiquer un nouveau.

Les autres accords dissonnans composés suivront, dans leurs chiffres, les mêmes indications que l'accord de septieme.

L'accord de neuvieme, ayant la quinte dissonnante à l'aigu *mi, sol, si, re, fa*, portera un neuf & une croix (9 ×).

Celui qui l'aura au grave *si, re, fa, la, ut*, portera un neuf avec l'accent perpendiculaire (9').

Celui qui portera à l'aigu la quinte dissonnante du mode mineur *ut, mi, sol, si, re*, portera un neuf avec une étoile (9*).

Celui qui contiendra les deux quintes dissonnantes du cercle, & par conséquent la septieme diminuée, portera un neuf barré (9̄).

Enfin, les autres accords de neuvieme du cercle, porteront un simple neuf (9).

L'accord de neuvieme n'étant susceptible que de deux renversemens, ils seront désignés par un ou deux traits de plume; savoir, le premier qui donne l'accord de sixte & septieme *mi, sol, ut, re*, de l'accord de neuvieme *ut, mi, sol, si, re*, sera désigné d'un neuf avec un trait (9—); & l'accord de quinte & quarte son second renversement *sol, ut, re*, sera par conséquent désigné d'un neuf avec deux traits de plume (9=).

L'accord dissonnant composé, de onzieme ou quarte dissonnante, sera chiffré d'un quatre (4); quand il aura à l'aigu la quinte dissonnante *ut, mi, sol, si, re, fa*, son chiffre portera une petite croix (4×).

Quand il portera à l'aigu la quinte dissonnante du mode mineur, *la, ut, mi, sol, si, re*, son chiffre sera accompagné d'une étoile (4*).

Lorsqu'il contiendra les quintes dis-

228 *Explication du Système*

sonnantes du cercle, par conséquent la septieme diminuée à l'aigu *ut, mi, sol* $\times$, *fi, re, fa*, accord appelé dans la pratique accord de quinte superflue, son chiffre sera barré en croix ($\overline{-\frac{1}{4}}$).

Cet accord de onzieme élagué, peut fournir, comme celui de neuvieme, des accords incomplets renversés, dont les renversemens seront désignés par des traits de plume. Par exemple, dans l'accord de onzieme *ut, mi, sol, fi, re, fa*, son renversement *mi, sol, ut, re, fa*, appelé de sixte & neuvieme, sera chiffré ainsi ($4\times-$).

Et son second renversement *sol, ut, re, fa*, appelé accord de quarte & septieme, sera chiffré ainsi ($4\times=$). L'accompagnateur sachant dans tous ces accords incomplets ce qui doit être élagué, sera suffisamment instruit par les chiffres que je propose.

L'accord de septieme superflue, & les autres renversemens, dans les parties su-

périeures, n'étant point regardés, selon les principes de la Musique, comme de véritables renversemens, je n'ai pas cru devoir les désigner par des chiffres particuliers.

L'accord dissonnant composé, de treizieme *ut*, *mi*, *sol*, *si*, *re*, *fa*, *la*, qui contient tout le cercle en entier, sera chiffré par conséquent d'un cercle avec un point dans le centre (⊙); & lorsque cet accord, placé sur la tonique du mode mineur, porte un dièse accidentel, comme dans l'accord *la*, *ut*, *mi*, *sol* x, *si*, *re*, *fa*, appelé, dans la pratique, accord de septieme superflue & sixte mineure, son chiffre sera barré (⊘). Cet accord n'est pas susceptible de renversemens.

Enfin cette méthode aura le double avantage de guider l'accompagnateur dans les renversemens des accords, & de les présenter toujours dans leur ordre direct à ceux qui étudient les partitions.

L'accord de sixte superflue, formé de deux quintes dissonnantes de deux cercles différens *fa*, *la*, *si*, *re* $\times$, sera chiffré d'un six barré en croix ($\overline{\text{6}}$).

Et le même accord avec quinte *fa*, *la*, *ut*, *re* $\times$, sera chiffré d'un six barré (6). Ceux qui voudront faire usage de ses renversemens, les marqueront par un trait de plume.



Énumération des accords que chaque son
du cercle peut porter avec le chiffre qui
doit le désigner.

Cercle d'*ut* avec les chiffres proposés.

re

si x

fa

sol 3

—e—la 8

mi 6

5

ut

C

UT, SON GÉNÉRATEUR.

L'accord parfait *ut, mi, sol* 5

Et la première fois C

Renver- { *Sixte* *mi, sol, ut* 5—
sement. { *Sixte & quarte* *sol, ut, mi* 5=

L'accord de septième *ut, mi, sol, si* 7

Renver- { *Quinte & sixte* *mi, sol, si, ut* 7—
sement. { *Petite sixte* *sol, si, ut, mi* 7=

{ *Seconde* *si, ut, mi, sol* 7=

232 *Explication du Système*

Accord de neu-

vieme (1) . . . *ut, mi, sol, si, re* 9

Renver- sement.	{	Sixte & septie-	
		me	<i>mi sol, ut, re</i> 9 =
		Quinte & quarte	<i>sol, ut, re</i> 9 =

Accord de on-

zieme *ut, mi, sol, si, re, fa* 4 ×

Renver- sement.	{	Sixte & neu-	
		vieme . .	<i>mi, sol, ut, re, fa</i> 4 ×
		Quarte & septieme .	<i>sol, ut, re, fa</i> 4 ×

Accord de

treizieme *ut, mi, sol, si, re, fa, la* ∅

Pour l'accord de quinte superflue *ut, mi, sol* ×, *si, re, fa*, voyez *la*, tonique du mode mineur.

(1) Cet accord portant accidentellement le *sol* × dans le mode mineur, donne pour premier renversement l'accord de quarte diminuée & septieme *mi, sol* ×, *ut, re*, & pour deuxieme renversement, l'accord de quarte diminuée & quinte dissonnante *sol* ×, *ut, re*, il sera chiffré d'un (9^{*}).

SOL, QUINTE SUPÉRIEURE.

Accord parfait *sol, si, re* 3

Renver- sement.	{	Sixte	<i>si, re, sol</i> 3 =
		Sixte & quarte	<i>re, sol, si</i> 3 =

Accord de septieme *sol, si, re, fa* 7 ×
 Renver- { Fausse quinte *si, re, fa, sol* 7 ×
 sement. { Sixte sensible *re, fa, sol, si* 7 ×
 { Triton *fa, sol, si, re* 7 ×

Accord de neuvieme (1) *sol, si, re, fa, la* 9
 Renver- { Sixte & septieme . . *si, re, sol, la* 9-
 sement. { Quinte & quarte . . . *re, sol, la* 9-

Accord de on-
 zieme *sol, si, re, fa, la, ut* 4
 Renver- { Sixte & neu-
 sement. { vieme *si, re, sol, la, ut* 4-
 { Quarte & sep-
 tieme *re, sol, la, ut* 4=

Accord de treizieme *sol, si, re, fa, la, ut, mi* ○

(1) Cet accord portant accidentellement dans le mode mineur le *sol* ×, = *sol* ×, *si, re, fa, la* donne pour renversement l'accord *si, re, sol* ×, *la*, appelé de triton & septieme; & pour deuxieme renversement, l'accord de quinte & triton *re, sol* ×, *la*, on pourra, pour le distinguer, joindre un dieſe ou un béquarre à son chiffre.

FA, QUINTE INFÉRIEURE.

Accord parfait *fa, la, ut* ∞
 Renver- { Sixte *la, ut, fa* ∞-
 sement. { Sixte & quarte . . . *ut, fa, la* ∞=

Accord de septieme *fa, la, ut, mi 7*

Renver- { Quinte & sixte . . . *la, ut, mi, fa 7=*
sement. { Petite sixte *ut, mi, fa, la 7=*
 { Seconde *mi, fa, la, ut 7=*

Accord de neuvieme *fa, la, ut, mi, sol 9*

Renver- { Sixte & septieme . . . *la, ut, fa, sol 9=*
sement. { Quinte & quarte . . . *ut, fa, sol 9=*

Accord de onzieme *fa, la, ut, mi, sol, si 4*

Renver- { Sixte & neuvieme . . . *la, ut, fa, sol, si 4=*
sement. { Quarte & septieme . . . *ut, fa, sol, si 4=*

Accord de treizieme *fa, la, ut, mi, sol, si, re 5*

MODE MINEUR.

LA, TONIQUE DU MODE MINEUR.

Accord parfait *la, ut, mi 8*

Et la premiere fois -C-

Renver- { Sixte *ut, mi, la 8=*
sement. { Sixte & quarte . . . *mi, la, ut 8=*

Accord de septieme *la, ut, mi, sol 7*

Renver- { Quinte & sixte *ut, mi, sol, la 7=*
sement. { Petite sixte *mi, sol, la, ut 7=*
 { Seconde *sol, la, ut, mi 7=*

Accord de neuvieme *la, ut, mi, sol, si* 9

Renver- { Sixte & septieme... *ut, mi, la, si* 9—
sement. } Quinte & quarte... *mi, la, si* 9=

Accord de onzieme *la, ut, mi, sol, si, re* 4

Accord de onzieme
avec la quinte dis-

sonnante *la, ut, mi, sol^x, si, re* 4 *

Renver- { Sixte & neu-
sement. } vieme *ut, mi, la, si, re* 4—
Quarte & sep-
tieme *mi, la, si, re* 4=

Accord de treizieme *la, ut, mi, sol^x, si, re, fa* 6.

Accord de onzieme avec la quinte disson-
nante, appelé accord de quinte super-
flue *ut, mi, sol^x, si, re, fa* 4.

MI, QUINTE SUPERIEURE DU MODE MINEUR (1).

Accord parfait majeur *mi, sol^x, si* 8

mineur *mi, sol, si* 8 8

Renver- { Sixte *sol^x, si, mi* 8—
sement. } Sixte & quarte *si, mi, sol^x* 8=

Accord de septieme *mi, sol, si, re* 7

Accord de septieme
avec la quinte disson-

nante *mi, sol^x, si, re* 7 *

Renver- sement.	{	Fausse quinte . . .	<i>sol</i> ^x , <i>si</i> , <i>re</i> , <i>mi</i> 7 [*]
		Sixte sensible . . .	<i>si</i> , <i>re</i> , <i>mi</i> , <i>sol</i> ^x 7 [*]
		Triton	<i>re</i> , <i>mi</i> , <i>sol</i> ^x , <i>si</i> 7 [*]

Accord de septieme dimi-
nuée *sol*^x, *si*, *re*, *fa* 7⁺

Sixte sensible & fausse
quinte *si*, *re*, *fa*, *sol*^x 7[—]

Triton & tierce mineure.. *re*, *fa*, *sol*^x, *si* 7⁼

Seconde superflue *fa*, *sol*^x, *si*, *re* 7⁼

Accord de neuvieme & septieme
diminuée . . . *mi*, *sol*^x, *si*, *re*, *fa* 9

Renver- sement.	{	Sixte mineure & septieme dimi- nuée	<i>sol</i> ^x , <i>si</i> , <i>mi</i> , <i>fa</i> 9 ⁼
		Quarte & quinte dissonnante..	<i>si</i> , <i>mi</i> , <i>fa</i> 9 [—]

Accord de neu-
vieme *mi*, *sol*, *si*, *re*, *fa* 9^x

Renver- sement.	{	Sixte & septieme de dominante. .	<i>sol</i> , <i>si</i> , <i>mi</i> , <i>fa</i> 9 ^x
		Quarte & quinte dissonnante ..	<i>si</i> , <i>mi</i> , <i>fa</i> 9 ^x

Accord de on-
zieme . . . *mi*, *sol*^x, *si*, *re*, *fa*, *la* 4

Renver- sement.	{	Sixte & neu- vieme . . .	<i>sol</i> ^x , <i>si</i> , <i>mi</i> , <i>fa</i> , <i>la</i> 4 [—]
		Quarte & sep- tieme . . .	<i>si</i> , <i>mi</i> , <i>fa</i> , <i>la</i> 4 ⁼

Accord de treizieme *mi, sol^x, si, re, fa, la, ut* 3
ou *sol*.

(1) Dans tous les accords de la quinte supérieure du mode mineur, quand ils ne porteront pas le dièse accidentel, ils porteront le chiffre ordinaire, ainsi que la simple dénomination dans leurs renversemens.

RE, QUINTE INFÉRIEURE DU MODE MINEUR.

Accord parfait majeur

accidentellement.. *re, fa^x, la* ∞

Accord parfait mineur *re, fa, la* ∞

Renver- { Sixte *fa, la, re* ∞ =
sement. { Sixte & quarte *la, re, fa* ∞ =

Accord de septieme *re, fa, la, ut* 7

Renver- { Quinte & sixte *fa, la, ut, re* 7 =
sement. { Petite sixte *la, ut, re, fa* 7 =
{ Seconde *ut, re, fa, la* 7 =

Accord de neuvieme *re, fa, la, ut, mi* 9

Renver- { Sixte & septieme *fa, la, re, mi* 9 =
sement. { Quinte & quarte *la, re, mi* 9 =

Accord de on-

zieme *re, fa, la, ut, mi, sol* 4

Renver- { Sixte & neu-
sement. { vieme *fa, la, re, mi, sol* 4 =
{ Quarte & sep-
tieme *la, re, mi, sol* 4 =

238 *Explication du Système*

Accord de treizieme *re, fa, la, ut, mi, sol, si* ☉

QUINTE DISSONNANTE (1) *si, re, fa* x.

Accord de septieme

sur la note sensible... *si, re, fa, la* 7'

Renver- sement.	{	Quinte & sixte sen- sible (2)	<i>re, fa, la, si</i> 7—
		Petite sixte & tri- ton	<i>fa, la, si, re</i> 7=
		Seconde & quinte dissonnante	<i>la, si, re, fa</i> 7=

Renver- sement.	{	Accord de neu- vieme	<i>si, re, fa, la, ut</i> 9'
		Sixte sensible & septieme	<i>re, fa, si, ut</i> 9'—
		Quinte & triton...	<i>fa, si, ut</i> 9=

Accord de onzieme . . *si, re, fa, la, ut, mi* 4

Sixte sensible & neu-

vieme *re, fa, si, ut, mi* 4—

Triton & septieme . . *fa, si, ut, mi* 4=

Accord de treizieme *si, re, fa, la, ut, mi, sol* ☉

Accord de sixte superflue

avec quarte *fa, la, si, re* x. 4

Accord de sixte superflue
avec quinte..... *fa, la, ut, re* ♯

(1) Les renversemens de la quinte dissonnante portent les mêmes noms que ceux de la septieme de dominante.

(2) Noms proposés pour les renversemens de la septieme sur la note sensible, & autres dérivés du même.

F I N.



Planche 1.

Progression

Armoniques

Accord parfait

Intervalle d'harmonie la plus naturel

Accord parfait Constitutif. le donne les tetracordes.



Développement de la
échelle Diatonique donnée
par les deux tetracordes,
donnée par le son Générateur
qui forme le Cercle

Quinte
dissonante



Quinte dissonante donnée par les Extrêmes de la
progression des intervalles Constitutifs

7^e de
Dominante
7^e sur la
Sixte
9^e de
Dominante



Cadence parfaite Cadence interrompue à la quarte à la Septième Cadence interrompue



I Mode Majeur

II Mode Mineur



Les deux accords parfaits produits par le son Générateur
donnent l'intervalle Constitutif du mode mineur.

19 fa, la, ut, mi, sol.

Ca
7



Finis
de Ca
par



Dr



Cadences de la Septieme diminuée *Planche 2*

*Cadence
parfaite*

*Cadence a la
quinte superieure*

*Cadence a la
quinte superieure*

*Cadence a la
quarte*

*Cadence
au triton*



12

*Imitation
de Cadence
parfaite*

*Imitation
de Cadence a la
Septieme*

13

14

15

16

17

18



Chromatique descendant 36

Chromatique ascendant 37



Diatonique Enharmonique 38

Diatonique Enharmonique 39.



Chromatique Enharmonique 40.



Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with notes and clefs. The notation is faint and difficult to read due to the age of the document. The score is organized into systems, with some staves containing multiple measures of music. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration.

Les
on th
kur:
am
pere
Gra

20

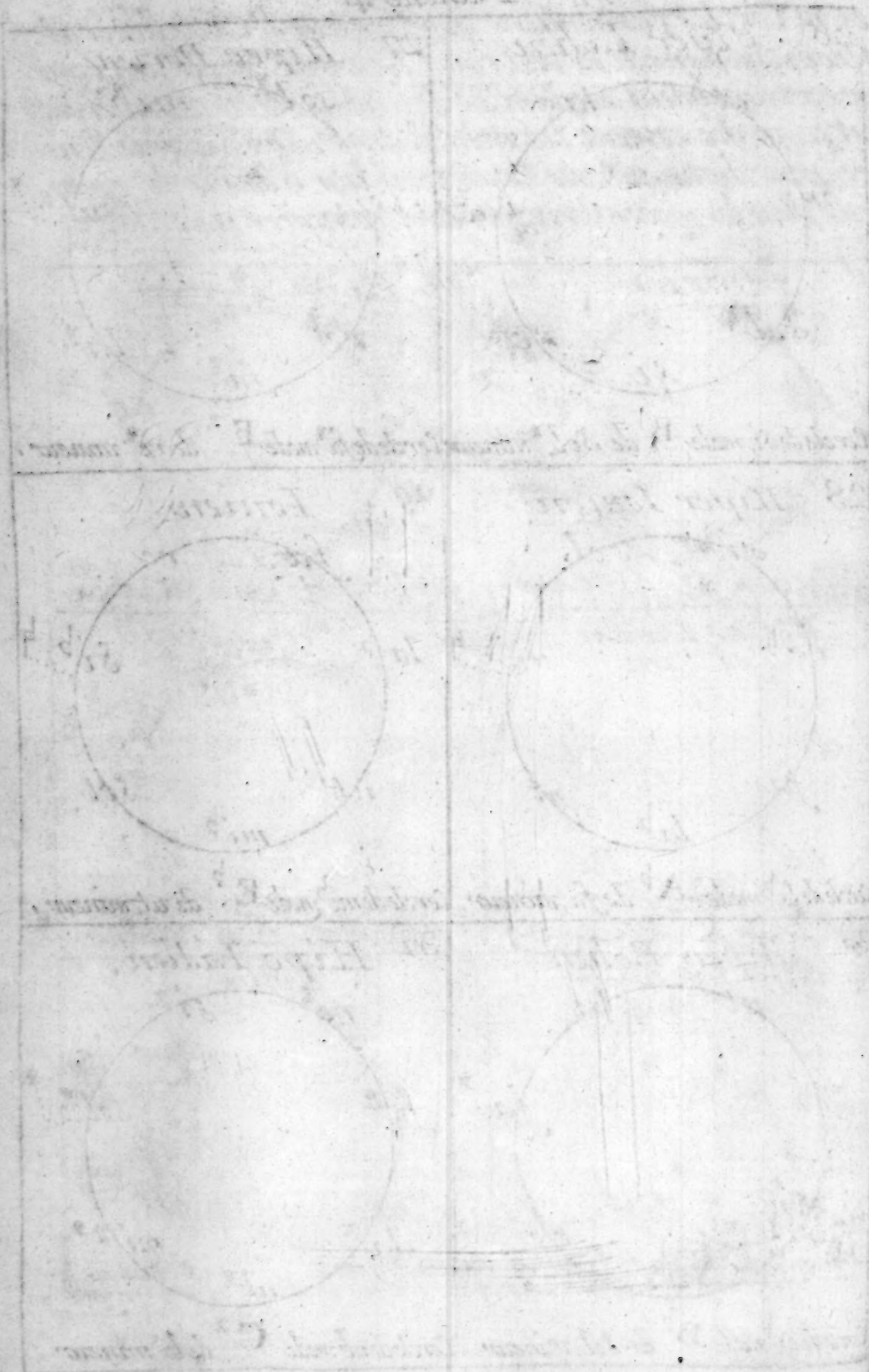
Cerle

22

Cerle

24

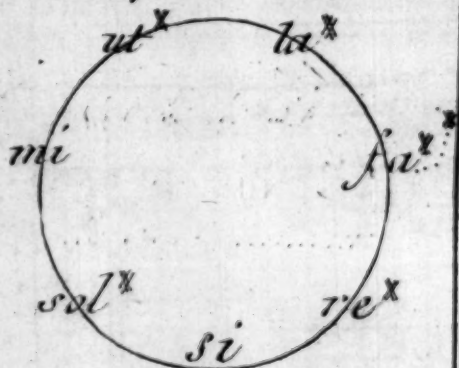
Cerle



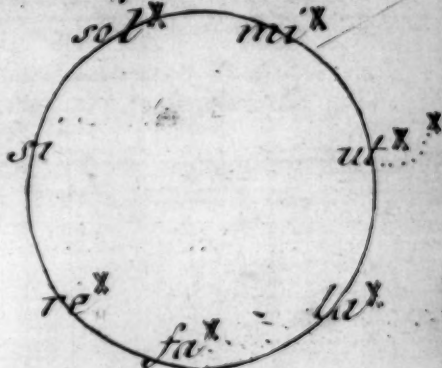
2
Cen
2d
Cen
30
m
Cen

Planche 4

26 Hiper Lidien

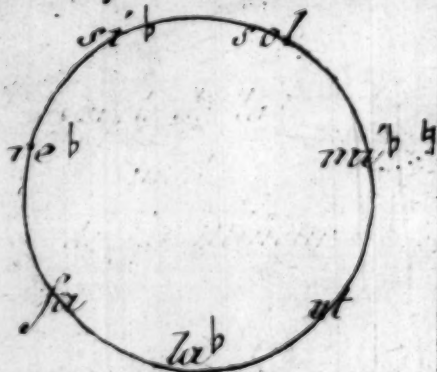


27 Hiper Dorien

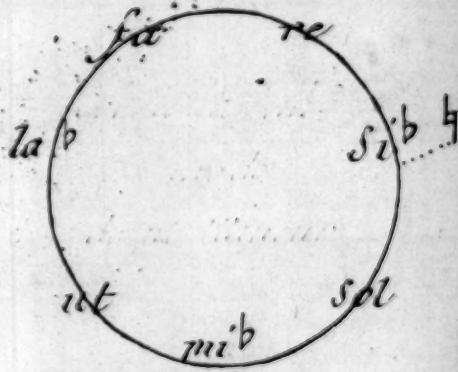


Cercle de si, mode B de sol, mineur. Cercle de fa, mode F de re, mineur.

28 Hiper Ionien

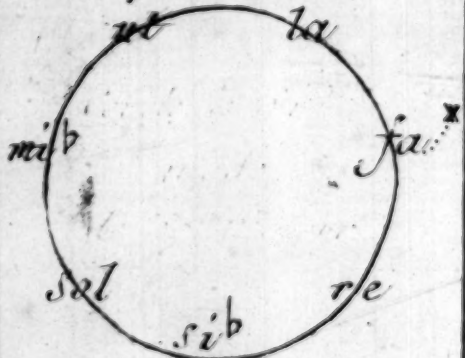


29 Ionien

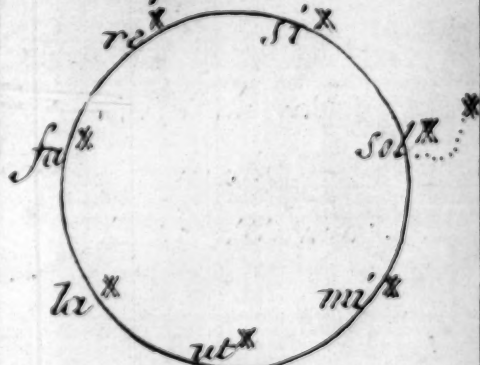


Cercle de la, mode A de fa, mineur. Cercle de mi, mode E de ut, mineur.

30 Hiper Eolien



31 Hipo Lidien



Cercle de si, mode B de sol, mineur. Cercle de ut, mode C de la, mineur.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with notes and clefs. The notation is faint and difficult to read due to fading and bleed-through from the reverse side. The score appears to be a multi-measure rest or a similar musical structure, with some legible markings such as "1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10." visible on one of the staves. The paper shows signs of age, including discoloration and some staining.

Partial view of the adjacent page on the right, showing musical notation including staves, clefs, and notes. The notation is more clearly visible than on the main page, showing a continuation of the musical piece.

Planche 5

Renversements de l'acord de neuvieme .

33

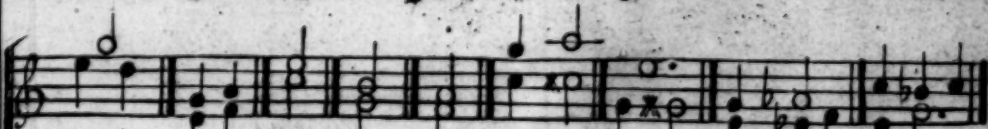
Sixte et septieme

Quinte et quarte



33

Cadences de l'acord de neuvieme sur tous les points du Cercle .



41

42

43

44

45

46

47

48

49



50

51

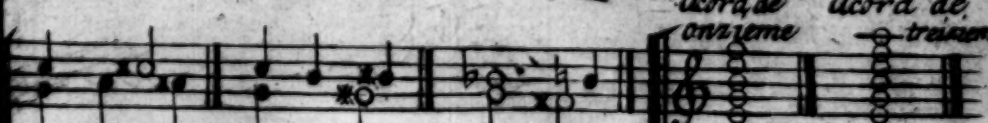
52

53

54

55

56



57

58

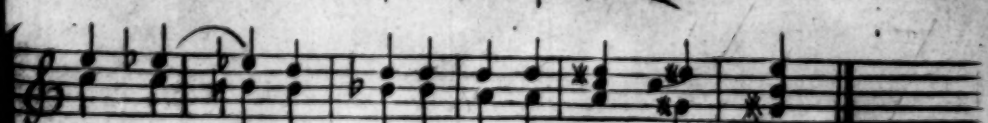
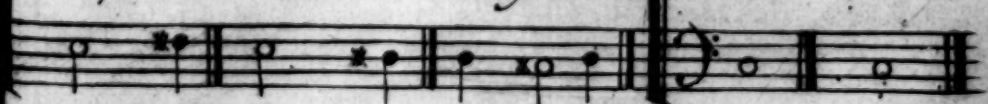
59

acord de onzieme

acord de treizieme

34

35



Acords par suspension 73



This block contains ten horizontal staves of musical notation. The notation is extremely faint and illegible, appearing as light grey lines and shapes against the aged paper. It likely represents a single melodic line or a simple harmonic exercise.

This block shows the right edge of the page, where the musical notation from the adjacent page is visible. It includes several staves with clefs and notes, partially cut off by the edge of the frame.

72

Planche 6.

Musical score for *Planche 6*, measures 72 through 79. The score is written on three staves. The first staff (treble clef) contains measures 72 and 73. The second staff (bass clef) contains measures 74 through 79. The third staff (treble clef) contains measures 60 through 69. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Point d'Orgue 74 .

Musical score for *Point d'Orgue 74*, measures 80 through 87. The score is written on two staves. The first staff (treble clef) contains measures 80 through 87. The second staff (bass clef) contains measures 80 through 87. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Andantino de Roland .

Musical score for *Andantino de Roland*, measures 88 through 95. The score is written on two staves. The first staff (treble clef) contains measures 88 through 95. The second staff (bass clef) contains measures 88 through 95. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Cercle Général des Modes.

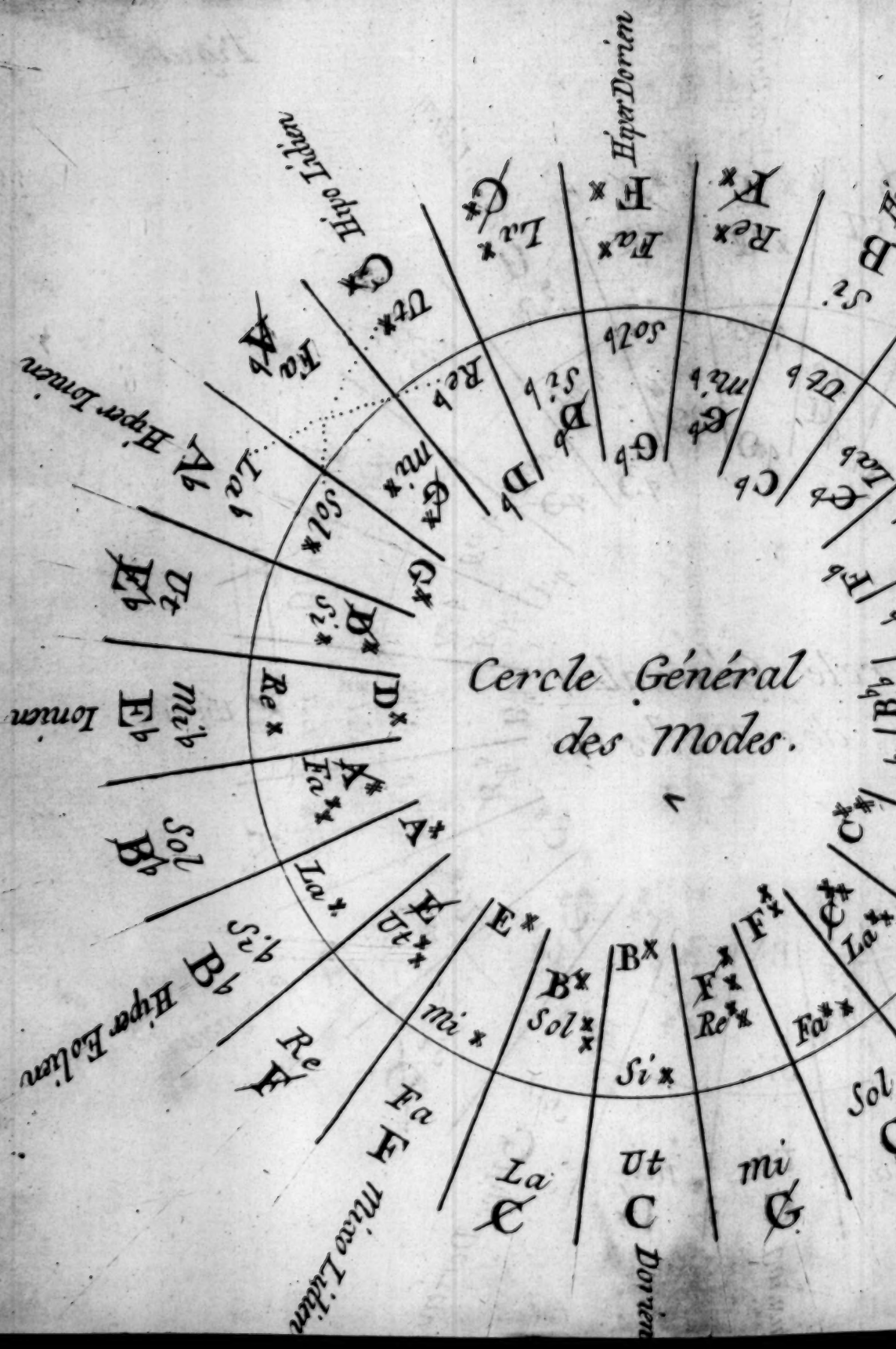


Figure 32.

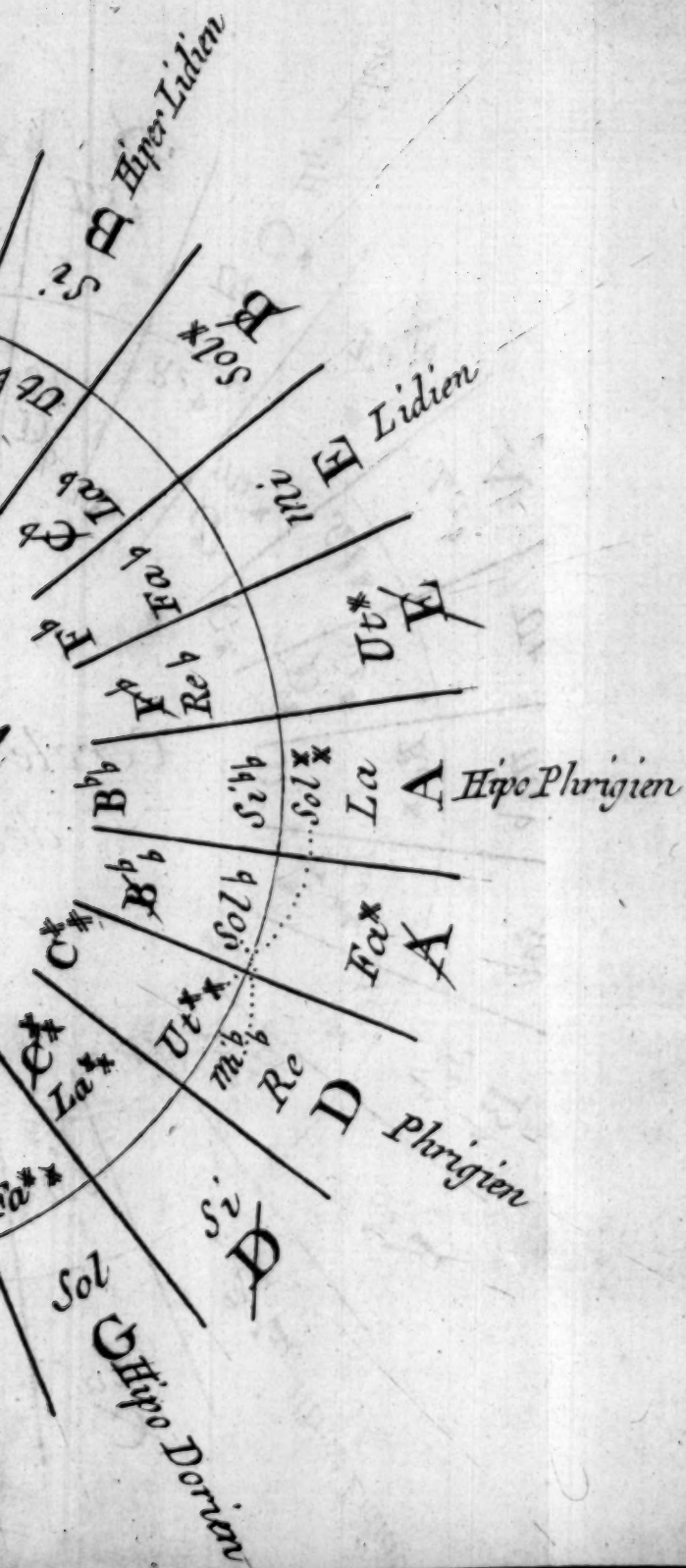


Planche 7.

Cercle général des modes;
 produisant l'Echelle Crhoma-
 tique. Chaque Son de cette
 Echelle sy trouve en
 qualité de Son Généra-
 teur d'un Cercle, et en
 qualité de Tonique d'un
 mode Mineur. On y
 trouve Chaque Cercle
 particulier; en prenant
 trois accords parfaits.
 Majeurs de suite;
 Celui du Centre est celui
 du Son Générateur par
 exemple; dut à La; en
 montant, C'est Sol qui
 est Générateur et Mi-
 Tonique du mode mineur,
 Cercle Hipodorien.